98e Mille

à mon frère JULES COTTIN

«Cette Méthode constituera pour les mandolinistes un véritable Conservatoire de cet instrument»

J. MASSENET
de l'Institut

Méthode

de

Mandoline

explicative, attrayante et rigoureusement progressive

par

Madeleine COTTIN

OUVRAGE HONORÉ DE L'APPROBATION DE M M.

Th. DUBOIS, Membre de l'Institut, Directeur du Conservatoire national de musique; GEVAERT, Directeur du Conservatoire royal de Bruxelles
J. MASSENET, Membre de l'Institut, Membre du Conseil supérieur d'Enseignement au Conservatoire

WIDOR, LEFORT } Membres du Conseil Supérieur de l'Enseignement au Conservatoire

PESSARD, LEFEBVRE, LAVIGNAC, ROUGNON, LAFORGE, WEKERLIN } Professeurs au Conservatoire national de musique

MARÉCHAL, Inspecteur de l'Enseignement musical en France

CHAPUIS, Inspecteur principal de l'Enseignement musical de la Ville de PARIS

TAFFANEL, Chef d'orchestre du Grand Opéra
LUIGINI, Chef d'orchestre de l'Opéra-Comique
G. PIERNÉ, Chef d'orchestre des Concerts-Colonne
NADAUD, Chef d'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire
G. PARÈS, Chef de la musique de la Garde-Républicaine
DANBÉ, Chef d'orchestre du Casino de VICHY
SECHIARI, 1er violon solo des Concerts-Lamoureux

de M. M. les Directeurs des Conservatoires de MADRID, BARCELONE, MONS, LYON, LILLE, RENNES, VERSAILLES, CALAIS etc.
de M. M. THOMÉ, MISSA, GANNE, LE BORNE, L. DE RILLÉ, CASADESSUS, TH. MATHIEU, compositeurs et chefs d'orchestre

D. NAPOLOTEANO, Professeur au Conservatoire Royal de NAPLES
G. VINACCIA, G. MALDURA, R. CALACE, E. ROCCO, Virtuoses Mandolinistes

DE SANTOS, Professeur de mandoline au Conservatoire de BARCELONE
CETRULO, Professeur de mandoline au Conservatoire de MONTEVIDEO

ADOPTÉ A L'ECOLE CLASSIQUE DE MANDOLINE fondée par Mr JULES COTTIN
et dans des cours de l'association polytechnique, de la Soc^te d'Enseign^t moderne, de l'Union française de la jeunesse etc. etc.

Prix net :

Supplément à la Méthode, prix net :

Comprenant les Récréations de la méthode avec accompagnements faciles pour 2e Mandoline et de nombreux exercices à la 1re position.

Du même auteur : **Méthode complète de Guitare,** prix net :

Contenant un procédé rationnel et très simple pour la formation de tous les accords.

Propriété de l'auteur

Déposé selon les traités internationaux.

Tous droits d'exécution, de reproduction, de traduction et de arrangements réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

Copyright 1903—1905
by
Madne Cottin, Paris

EN DÉPOT CHEZ
HENRY LEMOINE & Cie,
Éditeurs - Dépositaires
17, rue Pigalle IX^e PARIS
BRUXELLES
Boulevard du Jardin Botanique, 37

à mon frère JULES COTTIN.

98e Mille

«Cette Méthode constituera pour les mandolinistes un véritable Conservatoire de cet instrument»

J. MASSENET
de l'Institut

Méthode

de

Mandoline

explicative, attrayante et rigoureusement progressive

par

Madeleine COTTIN

OUVRAGE HONORÉ DE L'APPROBATION DE M. M.

TH. DUBOIS, Membre de l'Institut, Directeur du Conservatoire national de musique; **GEVAERT**, Directeur du Conservatoire royal de Bruxelles
J. MASSENET, Membre de l'Institut, Membre du Conseil supérieur d'Enseignement au Conservatoire

WIDOR, LEFORT } Membres du Conseil Supérieur de l'Enseignement au Conservatoire
PESSARD, LEFEBVRE, LAVIGNAC, ROUGNON, LAFORGE, WEKERLIN } Professeurs au Conservatoire national de musique
MARÉCHAL, Inspecteur de l'Enseignement musical en France
CHAPUIS, Inspecteur principal de l'Enseignement musical de la Ville de PARIS

TAFFANEL, Chef d'orchestre du Grand Opéra
LUIGINI, Chef d'orchestre de l'Opéra-Comique
G. PIERNÉ, Chef d'orchestre des Concerts-Colonne
NADAUD, Chef d'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire
G. PARÈS, Chef de la musique de la Garde-Républicaine
DANBÉ, Chef d'orchestre du Casino de VICHY
SECHIARI, 1er violon solo des Concerts-Lamoureux

de M. M. les Directeurs des Conservatoires de MADRID, BARCELONE, MONS, LYON, LILLE, RENNES, VERSAILLES, CALAIS etc.
de M. M. **THOMÉ, MISSA, GANNE, LE BORNE, L. DE RILLÉ, CASADESSUS, TH. MATHIEU**, compositeurs et chefs d'orchestre

D. NAPOLOTEANO, Professeur au Conservatoire Royal de NAPLES
G. VINACCIA, G. MALDURA, R. CALACE, E. ROCCO, Virtuoses Mandolinistes

DE SANTOS, Professeur de mandoline au Conservatoire de BARCELONE
CETRULO, Professeur de mandoline au Conservatoire de MONTEVIDEO

ADOPTÉ A L'ECOLE CLASSIQUE DE MANDOLINE fondée par Mlle JULES COTTIN
et dans des cours de l'association polytechnique, de la Soc^té d'Enseign' moderne, de l'Union française de la jeunesse etc. etc.

Prix net

Supplément à la Méthode, prix net :

Comprenant les Récréations de la méthode avec accompagnements faciles pour 2e Mandoline et de nombreux exercices à la 1re position.

Du même auteur : **Méthode complète de Guitare**, prix net :

Contenant un procédé rationnel et très simple pour la formation de tous les accords.

Propriété de l'auteur

Déposé selon les traités internationaux.

Tous droits d'exécution, de reproduction, de traduction et de arrangements réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

Copyright 1903—1905
by
Madne Cottin, Paris

EN DÉPOT CHEZ
HENRY LEMOINE & Cie,
Éditeurs - Dépositaires
17, rue Pigalle IXe PARIS
BRUXELLES
Boulevard du Jardin Botanique, 37

Lettres d'approbation de M. M.

Théodore DUBOIS, O. ✱ I. Ψ O. ✠

Membre de l'Institut, Directeur du Conservatoire national de musique.

Mademoiselle.

Je viens de parcourir très attentivement votre méthode de mandoline. Elle **est très bien conçue, claire, rationnelle et progressive.** C'est, je crois, ce qu'on a écrit de **plus complet** jusqu'à ce jour pour l'étude de cet instrument. **Recevez donc, Mademoiselle, toutes mes félicitations,** et en même temps, l'expression **de mon respectueux hommage.**

Th. Dubois

F. A. GEVAERT, C. ✱ G.C. ✠ O. ✠ ✠ ✠

Directeur du Conservatoire royal de BRUXELLES.

Mademoiselle.

Je partage entièrement l'avis si autorisé de mes éminents confrères, Th. Dubois et Massenet, au sujet **des mérites de votre méthode de mandoline.** Cet instrument gracieux et pittoresque qui a inspiré à Mozart son admirable séré**nade de di Giovanni, mérite une culture vraiment artistique,** que votre **méthode permettra, on ne peut mieux, d'obtenir.**

Veuillez etc.

F. A. Gevaert

Henri MARÉCHAL, ✱ I. Ψ

Professeur au Conservatoire national de musique, Inspecteur de l'Enseignement musical en France.

Mademoiselle.

Je viens de lire avec un réel intérêt la **méthode de mandoline** dont **vous êtes l'auteur et que vous avez bien voulu m'adresser;** je suis surtout très **frappé de la parfaite musicalité** sur laquelle elle s'appuie. Celle-ci, à l'or**dinaire, masque son absence sous le prétexte de donner plus de facilités aux élèves, et c'est là une erreur dans laquelle il faut vous louer** de n'être pas tombée.

Nos grands maîtres restent une source inépuisable d'enseignement, et **quelques-unes de leurs géniales conceptions gardent,** jusque dans les plus humbles **transcriptions,** le caractère pur et élevé dont la musique ne doit jamais se départir. **Vous partagez** certainement cette manière de sentir car votre nouvelle méthode **présente un choix excellent d'exemples;** c'est surtout sur ce point que j'insiste, **tout en vous félicitant encore du classement adopté au point de vue technique.**

Je souhaite à votre excellent travail tout le succès qu'il mérite; les **mandolinistes** y trouveront, outre l'art de jouer de leur charmant instrument, de **petits coins de ciel ouverts sur l'horizon musical le plus large,** et, en vous **criant «Bravo» je vous prie, Mademoiselle,** d'agréer etc. etc.

H. Maréchal

Ch. M. WIDOR, ✱ ✠ ✠ ✠

Professeur et membre du Conseil supérieur d'enseignement au Conservatoire national de musique.

Mademoiselle.

. . . . ; cette méthode est **fort intelligemment conçue, très claire, très pratique; elle est dûe à la plume d'une véritable artiste** et je n'ai **que de vives félicitations à exprimer** à l'auteur, à qui je présente, en même temps, l'expression de mes sentiments dévoués.

Ch. M. Widor

Jules MASSENET, G. O. ✱ I. Ψ C. ✠ ✠ ✠

Membre de l'Institut, membre du Conseil supérieur d'enseignement au Conservatoire national de musique

Mademoiselle.

Je connaissais déjà votre **grande réputation de virtuose et de professeur;** la lecture attentive de votre Méthode me montre que vous ne méritez pas moins celle d'auteur.

Vous avez développé dans cet ouvrage de la façon **la plus claire** en même temps que **la plus attrayante** les secrets de l'art charmant dans lequel **votre frère et vous êtes passés maîtres; votre méthode constituera pour les mandolinistes un véritable Conservatoire de cet instrument** qu'on appréciera d'autant plus, dans l'avenir, que le nombre des bons exécutants augmentera; ils n'auront qu'à suivre la voie que vous leur tracez si bien.

En profond respect etc.

J. Massenet

Gabriel PIERNÉ, ✱ I. Ψ

Chef d'orchestre des Concerts Colonne; membre du Conseil supérieur d'enseignement au Conservatoire national de musique.

Mademoiselle.

Je ne saurais apprécier comme il le faudrait **les exercices techniques** contenus dans votre méthode, mais j'ai assez **d'admiration pour vous et vos frères** pour être persuadé que **nul, mieux que vous,** ne possède le **méca**nisme de la mandoline, et n'est apte à l'enseignement de cet instrument.

Je puis, tout au moins, **en connaissance de cause,** vous féliciter de **l'ordre** de votre méthode, **pratique et attrayante,** et c'est avec le plus grand plaisir que je **recommanderai votre ouvrage à ceux qui désirent faire de la mandoline une étude rapide, sérieuse et intelligente.**

Veuillez agréer etc.

Gabriel Pierné

Paul TAFFANEL, O. ✱ I. Ψ ✠

1er chef d'orchestre du Grand Opéra.

Mademoiselle.

C'est très volontiers que je vous donne mon appréciation sur la méthode que vous m'avez soumise et que j'ai lue avec un vif intérêt.

J'ai remarqué notamment le soin avec lequel sont exposés de **façon claire et détaillée les principes de tenue et d'exécution** si nécessaires pour obtenir une **belle qualité de son et un bon mécanisme.**

Votre méthode rendra donc, je le pense, **les plus grands services pour l'étude de la mandoline,** et je vous adresse mes félicitations sincères.

Veuillez agréer, etc.

Paul Taffanel

Auguste CHAPUIS, I. Ψ

Inspecteur principal de l'Enseignement Musical de la Ville de Paris.

Mademoiselle.

J'ai lu votre méthode de mandoline avec un vif intérêt, et je suis persuadé que **les qualités pédagogiques et artistiques qui le distinguent** lui assureront un **succès durable et justifié** auprès des professeurs et des élèves qui la prendront pour guide.

En souhaitant qu'à votre exemple les mandolinistes soient tous convaincus qu'il n'y a pas d'instruments inférieurs et qu'entre les mains d'un artiste la mandoline peut émouvoir et charmer, je vous prie d'agréer, Mademoiselle, avec mes compliments sincères mes hommages empressés.

Auguste Chapuis

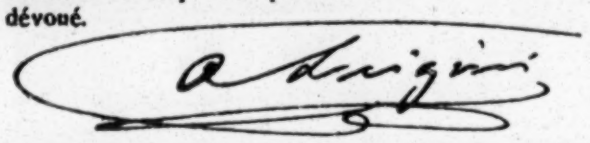
Alexandre LUIGINI, ✱ I. ✠ O. ✠ ✠

1er Chef d'orchestre de l'Opéra Comique.

Mademoiselle.

Je vous adresse mes **plus chaudes félicitations** pour votre méthode de mandoline. Si votre **renommée de professeur** n'était déjà **universellement consacrée,** cet ouvrage suffirait à l'établir et à la justifier, car il **témoigne d'une connaissance profonde de l'enseignement** et je suis convaincu qu'il **rendra les plus grands services** à ceux qui l'adopteront.

Croyez-moi votre bien dévoué.



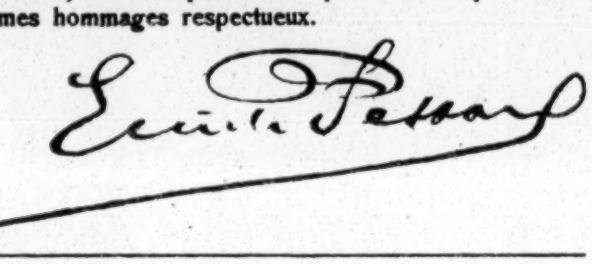
Emile PESSARD, O. ✱ I. ✠

Professeur au Conservatoire national de musique, Directeur de l'Enseignement musical dans les maisons d'éducation de la Légion d'Honneur.

Mademoiselle.

Votre méthode m'a agréablement surpris. Je croyais que tout avait été dit sur la mondoline et j'ai trouvé dans cet ouvrage **si intéressant** des choses que je n'avais lues nulle part. **Les exercices sont très progressifs** et entremêlés de **récréations artistiquement choisies** dans le répertoire des maîtres ou dans vos compositions charmantes (car vous ne vous contentez pas d'être une **admirable virtuose** mais encore un excellent compositeur).

Recevez donc, Mademoiselle, mes compliments les plus sincères pour votre **remarquable méthode** et mes hommages respectueux.



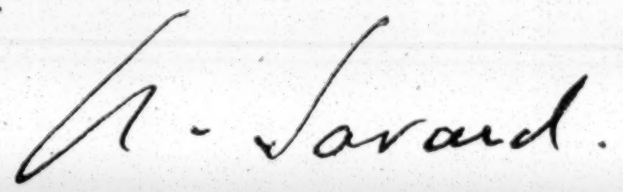
SAVARD, ✱ I. ✠

Directeur du Conservatoire de Musique de LYON.

Mademoiselle.

. . . . je n'hésite pas à vous dire que le **nom et la valeur de l'auteur** suffisent largement à recommander l'ouvrage à ceux qui recherchent un **enseignement clair, progressif et méthodique.**

Veuillez agréer, etc.



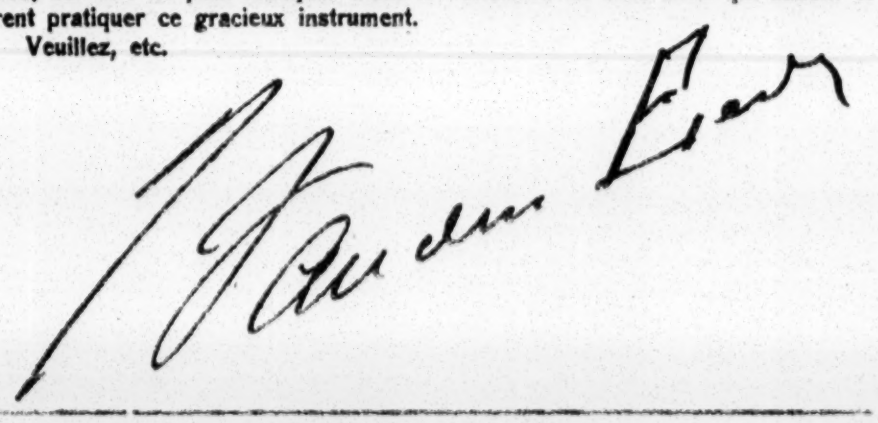
Van den EEDEN, ✠ ✠

Directeur du Conservatoire de musique de MONS (Belgique).

. . . . j'ai examiné attentivement cet ouvrage et je le trouve **excellent à plus d'un titre;** d'abord, ils **est bref** et cependant **très explicite** —; en outre, il possède la qualité précieuse **d'intéresser et même d'amuser les élèves aux moments les plus arides,** au fur et à mesure qu'augmentent les difficultés.

Votre **excellente** méthode, c'est **ma conviction,** est appelée à **un gros succès,** car elle ne peut manquer d'attirer l'attention de tous ceux qui aiment et désirent pratiquer ce gracieux instrument.

Veuillez, etc.

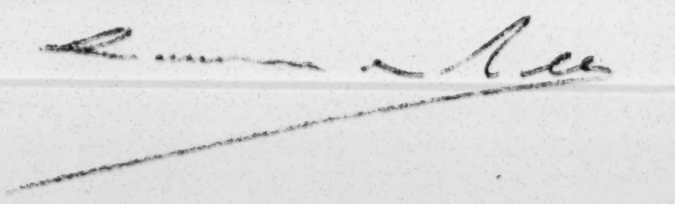


Laurent de RILLÉ, O. ✱ I. ✠

Compositeur, président de la Fédération Musicale de France.

. . . . après examen, mon avis très sincère est qu'on ne saurait écrire un traité qui soit, à la fois **plus complet et plus concis, plus simple et mieux détaillé, plus utile et plus attrayant** pour l'instrument que vous et votre frère avez si brillamment fait apprécier à Paris.

Tous mes compliments et tous mes respects



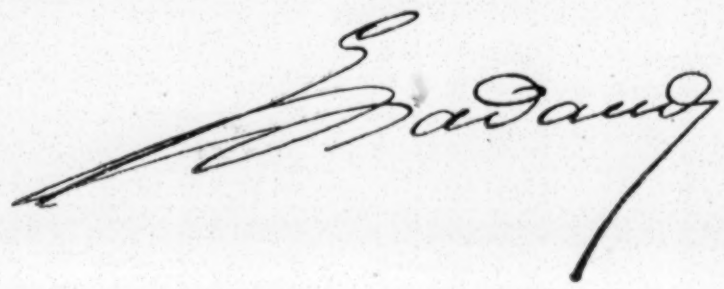
Edouard NADAUD, ✱ I.

Chef d'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire.

Mademoiselle.

J'ai lu avec beaucoup d'intérêt votre méthode de **mandoline;** cet ouvrage **très ordonné, très progressif et très clairement explicatif** est appelé à rendre de **réels services** et à guider dans la bonne voie musicale les jeunes élèves.

Recevez, Mademoiselle, mes sincères félicitations, et veuillez croire à mes sentiments les meilleurs.



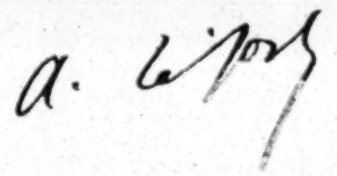
A. LEFORT, ✱ I.

Professeur et membre du Conseil supérieur d'enseignement au Conservatoire national de musique.

Mademoiselle.

Je suis heureux de vous adresser **toutes mes félicitations** pour votre méthode de mandoline, **si bien comprise, si clairement écrite, et si intéressante à tous les points de vue,**

Veuillez agréer, Mademoiselle, mes bien respectueux hommages.



Louis GANNE, I. ✠ ✠

Compositeur et chef d'orchestre.

Mademoiselle.

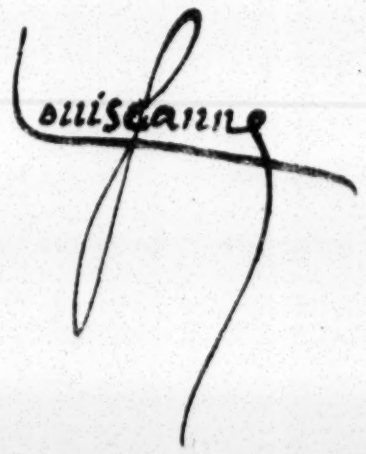
J'ai lu avec le plus grand intérêt et avec le plus vif **plaisir votre nouvelle** méthode de mandoline et je vous adresse mes félicitations **bien sincères pour ce remarquable ouvrage.**

La progression des exercices et récréations me semble **parfaite; quant aux principes qui rendent si précieux l'enseignement de votre frère et de vous-même,** ils sont exposés d'une **façon tellement claire** qu'il me paraît impossible de ne pas les comprendre et les appliquer.

Vous aurez rendu un **véritable service** aux mandolinistes en leur donnant le **secret des belles qualités de son et de style** que j'ai constatées dans vos exécutions et qui sont **la caractéristique de l'Ecole Cottin.**

Ces qualités font trop souvent défaut par manque d'une direction initiale compétente lors même parfois que la virtuosité est acquise; **ce sont elles qu'il faut surtout répandre** afin de mieux faire apprécier un gracieux instrument **que décrient seulement ceux qui le connaissent mal: votre méthode remplira on ne peut mieux ce but.**

Veuillez donc recevoir à nouveau tous mes vifs compliments et agréer, Mademoiselle, etc.



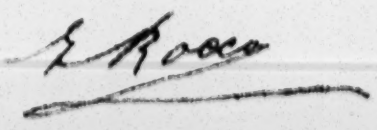
Ernesto ROCCO,

Mandoliniste virtuose

. . . . **La façon claire et savante** dont vous avez traité votre **étude sur la théorie de la mandoline apportera un grand tribut à l'avenir et à l'art de cet instrument.**

Accueillez la preuve de ma **plus sincère admiration.**

Tout dévoué, etc.



Préface.

Les lettres d'approbation reproduites ci-contre et prises parmi celles que de nombreux compositeurs, virtuoses et professeurs ont bien voulu m'adresser au sujet de ma ***Méthode de Mandoline*** *auraient pu lui tenir lieu de préface, car ces témoignages précieux et autorisés, émanés de sommités artistiques, précisent suffisamment les causes de son succès toujours grandissant; mais j'ai pensé, néanmoins, pouvoir leur adjoindre utilement, en même temps que l'exposé du plan d'après lequel j'ai élaboré cet ouvrage, quelques considérations générales sur le jeu de la mandoline, ainsi que des conseils pratiques dont j'espère que les débutants tireront profit.*

Une opinion encore trop répandue veut que la mandoline ne soit qu'un instrument d'amusement, d'une sonorité plutôt agaçante et disposant seulement de ressources fort restreintes! La faute en est, en partie, aux exécutions défectueuses qu'on est parfois à même d'entendre; mais il ne convient pas plus de porter, d'après elles, un jugement qu'il ne serait logique de faire grief au violon des sons discordants qu'il peut rendre sous l'archet d'un «râcleur»! Si des maîtres, tels que ***Mozart*** *et* ***Beethoven*** *entr'autres ont daigné s'occuper de la mandoline, il est à présumer qu'ils lui reconnaissaient déjà des qualités et des ressources que les progrès de la lutherie ont, du reste, singulièrement développées depuis et il y a lieu d'espérer que, de plus en plus, de bons et vrais artistes se formeront qui sauront les faire connaître et apprécier.*

On doit, avant tout, rechercher une bonne sonorité et éviter le «grattage» qui n'a rien de musical et peut si facilement déprécier la mandoline auprès des gens de goût; pour cela, la ***position*** *est tout ce qu'il y a de plus important à observer;* ***aussi ne saurais-je trop répéter de bien se pénétrer de tous les détails qui en sont donnés ici,*** *car le seul fait de se servir de cette méthode ne pourrait suffire à former un bon exécutant si on n'appliquait pas soigneusement les principes et les règles qu'elle contient et qui sont le fruit d'une longue expérience du professorat.*

Quant à ceux dont l'ambition se borne à obtenir un petit résultat, ils ne doivent cependant pas négliger les conseils donnés s'ils désirent que ce résultat soit intéressant à entendre et à constater et non pas désagréable; dans le premier cas ils le consolideront et le perfectionneront graduellement par la pratique; dans le second, au contraire, ils demeureront toujours stationnaires, ou bien, en admettant que l'agilité puisse augmenter un peu, la qualité du son ne s'améliorera pas, le point de départ de l'étude étant défectueux. Or, il suffit d'un peu d'attention et de bonne volonté pour vaincre les premières difficultés; c'est le moment le plus aride, mais une fois franchi et ces légères difficultés surmontées, le travail devient alors intéressant et récréatif et peut produire, en un temps relativement court, des progrès sensibles.

La plupart des méthodes existantes renferment peu d'explications (quand parfois, même, ces explications ne sont pas erronées) pouvant seconder le professeur et fixer ses leçons dans la mémoire de l'élève; en outre, pour sacrifier aux récréations, on fait souvent trop bon marché de la progression de difficulté dans laquelle elles devraient se succéder, ainsi que des exercices mécaniques indispensables. Je me suis donc efforcée de réunir et de condenser, pour ainsi dire, ***en suivant une rigoureuse gradation,*** *ces trois éléments:*

1° *THÉORIE démonstrative,*

2° *EXERCICES lui servant d'application et développant le mécanisme,*

3° *RÉCRÉATIONS présentant de façon agréable les difficultés aplanies préliminairement par les exercices.*

Sachant que beaucoup de personnes qui ne cherchent dans la mandoline qu'une distraction musicale facile reculeraient devant une étude trop ardue, j'ai, ***dans la 1re partie*** *de la méthode, donné aux exercices le plus de concision possible, les présentant sous une forme utile et profitable, mais en une sorte d'extrait, pourrais-je dire; il appartiendra donc à ceux qui voudront travailler sérieusement de les répéter fréquemment; par contre, j'ai réservé aux côtés* ***théorique*** *et* ***récréatif*** *un développement plus grand; pour les récréations, je me suis servie, au début, d'un certain nombre d'airs connus, afin de faciliter la tâche aux élèves qui ne seraient pas bons musiciens; mais le choix et la progression de ces petites pièces ayant été minutieusement déterminés, chacune d'elles se trouvera être aussi utile qu'un exercice.*

Enfin, ***dans la 2me partie,*** *tout en conservant à l'étude ce caractère attrayant capable de la rendre efficace et en cherchant à augmenter de plus en plus la musicalité de l'élève, j'ai insisté davantage sur la technique du doigté et la parfaite connaissance du manche, bases nécessaires du mécanisme et de la virtuosité.*

J'ai supposé, en principe, que le débutant devait connaître la musique, ou tout au moins les éléments, pour n'avoir à traiter ici que de ce qui concerne vraiment le jeu de la mandoline; dans le cas contraire il lui faudrait donc consulter préalablement un petit traité de solfège.

J'ai conscience, ajouterai-je en terminant, que cet ouvrage, longuement conçu et rédigé avec le plus grand soin, servira la cause de l'instrument si gracieux, mais trop souvent mal connu, qu'est la mandoline, et qu'il rendra également service aux professeurs et aux amateurs qui voudront bien l'adopter.

M. COTTIN.

Les accompagnements pour 2me mandoline des récréations contenues dans la 1re partie de la Méthode se trouvent dans le **SUPPLÉMENT à cette 1re partie:** (Recueil de 53 Récréations pour deux mandolines, suivies d'Exercices pour mandoline seule à la 1re position.
Dans la 2me partie de l'ouvrage, les récréations sont écrites **avec l'accompagnement.**

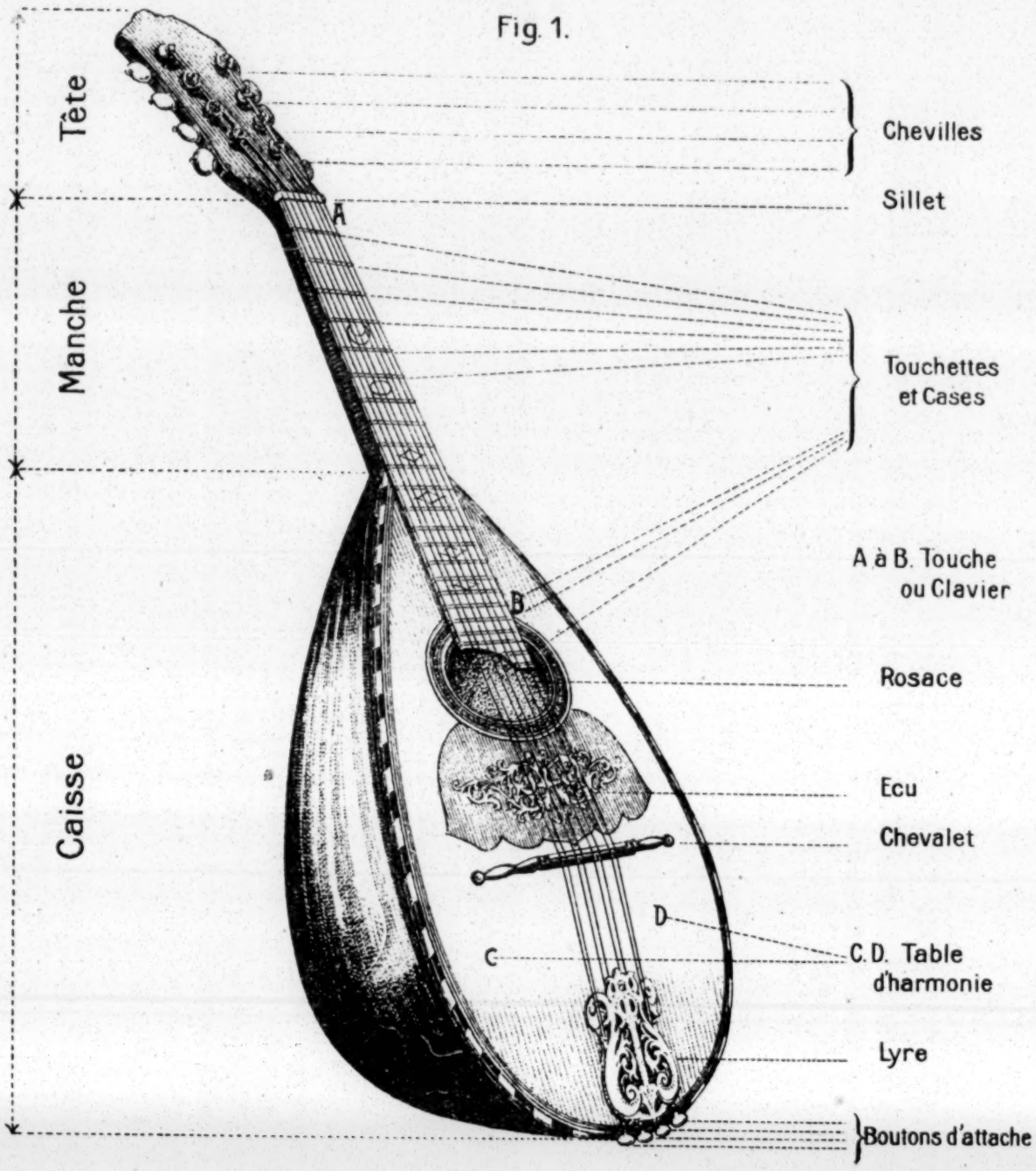
Je recommande **tout particulièrement** aux élèves désireux de développer **de façon intéressante et profitable** les résultats que la **méthode** permet d'acquérir, l'emploi des **recueils progressifs d'études mélodiques et de duos** écrits spécialement dans ce but et énumérés **dans la liste des ouvrages d'enseignement composant l'Ecole COTTIN.**

N. B. Il y a trois sortes de mandolines: la mandoline **milanaise;** la mandoline **espagnole** ou **banduria** et la mandoline **napolitaine;** nous ne nous occupons ici que de cette dernière qui est la plus usitée.

Mandoline Napolitaine.

Description de l'instrument.

Fig. 1.



La Mandoline (voir dessin ci-dessus) se compose de trois parties principales:
1º **La tête,** sur laquelle sont fixées les chevilles qui servent à régler la tension des cordes;
2º **Le manche,** que tient la main gauche et le long duquel elle peut se mouvoir;
3º **La caisse,** dans laquelle se forment les ondes sonores.

La tête et le manche sont en bois de palissandre ou d'ébène, le plus généralement; ils sont parfois aussi plaqués de nacre ou d'écaille dans les instruments riches.

La caisse peut être en cyprès, érable ondé, citronnier, palissandre ou même ébène; elle est recouverte par une table d'harmonie mince qui est toujours en sapin.

Cette table d'harmonie est percée d'un trou rond ou ovale nommé rosace par où s'échappent les ondes sonores.

Au-dessous de la rosace se trouve une plaque de bois dur (palissandre, ébène), ou bien d'écaille ou de nacre, incrustée dans la table d'harmonie et sur laquelle doit glisser la main droite: c'est l'écu; plus bas est le chevalet, pièce mobile en bois, os ou écaille, etc... sur laquelle reposent les cordes qui vont se fixer à des boutons d'attache placés près du bord inférieur de la table d'harmonie.

A leur autre extrémité les cordes sont attachées aux chevilles qui doivent être choisies de préférence à engrenage (chevilles à mécaniques)

Entre le manche et la tête se trouve le sillet, pièce en os, écaille ou nacre, ou même en métal, sur laquelle passent les cordes.

La partie utilisable des cordes est comprise entre le sillet et le chevalet.

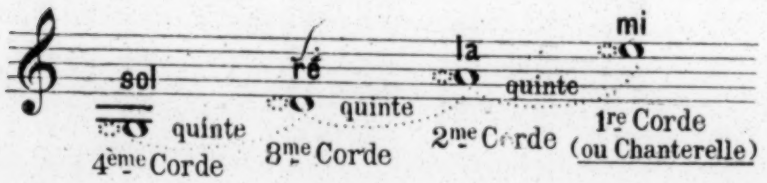
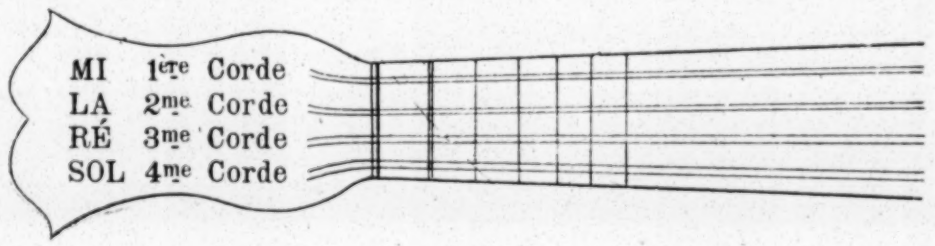
La partie inférieure des cordes est recouverte généralement d'une pièce mobile en celluloïd, écaille ou métal appelée lyre, et n'ayant d'autre utilité, en dehors de l'apparence plus élégante qu'elle donne à l'instrument, que de protéger la manche droite contre le frottement des extrémités des cordes.

Sur le dessus du manche est collée une plaque de bois dur ou d'écaille qui se prolonge jusqu'à la rosace et qu'on appelle la touche. C'est sur elle que se posent les doigts de la main gauche pour produire les notes. Cette touche est divisée dans toute sa longueur par une série de petites baguettes de métal nommées touchettes, qui déterminent entre elles des intervalles appeles cases dans lesquels se posent les doigts. (On donne parfois aussi, par extension, le nom de cases aux touchettes elles-mêmes et on les désigne par le numéro de la case qu'elles terminent).

Pour les mandolines d'étendue ordinaire, la touche comporte 17 cases qui se rétrécissent de plus en plus à mesure qu'elles sont plus éloignées du sillet. Malgré cette apparence d'inégalité qu'elles offrent à l'œil, elles représentent toutes, également, un intervalle d'un demi-ton.

Copyright 1903-1905 by Mad^ne Cottin, Paris

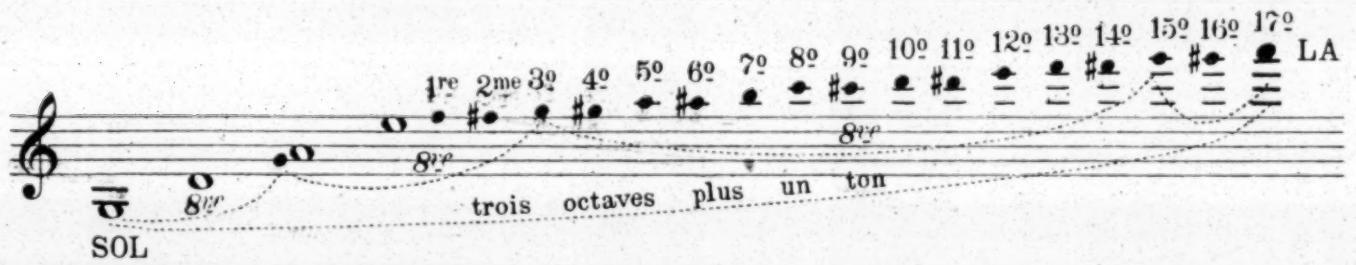
Accord.

Les cordes sont, en fait, au nombre de huit, mais disposées en quatre groupes de deux cordes équisonnantes, et on ne compte chacun de ces groupes que comme une seule corde; elles ont été doublées ainsi pour augmenter la force du son tout en diminuant sa sécheresse et pour permettre d'obtenir plus de rapidité dans le trémolo (voir p. 13). On dit donc généralement que la mandoline a 4 cordes (et non 8). Les notes qu'elles représentent sont:



Le **mi** et le **la** sont en acier. Le **ré** et le **sol** filées cuivre sur acier.
Entre deux cordes voisines il y a, ainsi qu'on le voit, un **intervalle de quinte.**
On numérote les cordes en commençant par la plus élevée; c'est une anomalie, mais elle est consacrée par l'usage.
N.B. Cet accord de la mandoline napolitaine est exactement semblable à celui du violon.

Etendue.

L'étendue ordinaire (c'est-à-dire lorsque la touche ne comporte que 17 cases) est de trois octaves plus une note, du **sol** grave au **la** suraigu, ainsi qu'on peut s'en rendre compte en ajoutant au **mi** produit par la chanterelle autant de demi-tons qu'il y a de cases. (Voyez ci-dessus.) Cette étendue est augmentée parfois d'un ou plusieurs demi-tons lorsque la touche est prolongée.



Timbres différents que peuvent avoir les sons.

On peut obtenir trois sortes de sonorités différentes sur la mandoline:

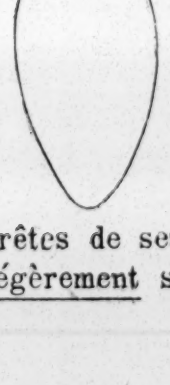
1º Le timbre normal lorsqu'on attaque les cordes à hauteur du bord inférieur de la rosace. Il joint le maximum de volume à une bonne qualité.

2º En jouant au bord supérieur de la rosace on obtient un timbre un peu différent, de jolie qualité également, mais moins brillant et de volume plus restreint.

3º En ramenant la main, au contraire, vers le chevalet, le timbre devient de plus en plus dur, métallique et désagréable à mesure qu'on s'en rapproche; on ne devra donc jamais s'en servir, à moins qu'on ne veuille obtenir un effet imitatif particulier.

Du Médiator.

Le médiator appelé aussi plectre ou plume est un objet de matière plus ou moins résistante au moyen duquel on attaque les cordes pour produire le son. Il peut être en écaille, celluloïd, caoutchouc durci, écorce de merisier; on en fait aussi en corne, en parchemin et même en métal; nous déconseillons absolument ces derniers qui donnent une sonorité trop dure, et parmi les autres, nous préférons ceux en celluloïd comme réunissant une force suffisante (suivant l'épaisseur, bien entendu) à une matité de son que ne donne pas l'écaille.



Le médiator affecte généralement une forme ovale, allongée vers l'extrémité qui doit toucher les cordes. Sa longueur ordinaire est d'environ 3 centimètres et sa largeur maxima d'1 cent. ¼ à 1 cent. ½. Son épaisseur doit être d' ½ à ¾ de millim. au sommet, et aller en diminuant progressivement vers la pointe, qui sans être trop rigide, doit présenter cependant une résistance suffisante avec un peu de souplesse.

L'extrémité du médiator ne doit être ni trop arrondie, ni trop pointue.

Un médiator neuf ne donne presque jamais une qualité de son parfaite; cela provient de ce que les arêtes de ses bords n'ont pas été adoucies par le frottement; on remédie plus vite à cet inconvénient en les passant légèrement sur une lime fine ou sur du papier de verre.

Position du corps et tenue d'ensemble de l'instrument.

Fig. 2.

Position assise. (Voir figure 2). On peut élever la jambe droite soit en la croisant, ainsi que le dessin l'indique, soit au moyen d'un tabouret de 15 à 20 cm. de hauteur. (Ne pas avoir un siège trop bas).

Placer l'instrument sur la jambe droite, de façon à ce que la partie la plus large de la caisse et de la table d'harmonie soit à peu près sur le milieu de la jambe. La table d'harmonie doit être presque verticale avec seulement une légère inclinaison en arrière qui permet à l'exécutant de la voir un peu en raccourci.

L'instrument est maintenu fixe par la poitrine. (Sans que jamais le haut du corps doive s'abaisser en courbant les épaules, ce qui est disgracieux et fatigant.)

Avant-bras droit. Il se pose au bas de la table d'harmonie, un peu à gauche de l'axe de la mandoline, de façon à amener le poignet exactement sur cet axe, pour qu'on puisse jouer également sur les quatre cordes; étant donnée, en effet, la direction du bras, si on le posait juste au milieu (sur les 4 cordes), le poignet, qui doit être le pivot de la main, serait porté au-delà de la ligne médiane et ce serait défectueux. (Voir: Détails de la tenue de la main droite p. 7)

N.B. *Les élèves ayant le bras court devront le poser encore plus à gauche.*

Le point du bras qu'on appuiera sur la table sera déterminé de telle façon que les doigts étant arrondis (voir main droite p. 7), aboutissent juste au bord inférieur de la rosace. Une fois placé, le bras ne devra plus bouger et maintiendra assez fermement la caisse.

Tous les mouvements proviendront du poignet qui ne devra pas toucher les cordes non plus qu'en être trop eloigné; un centimètre ou 2 d'élévation au-dessus d'elles suffisent pour lui assurer la liberté de mouvement nécessaire. (Voir fig. 4 p. 7.)

Bras gauche. Le manche est soutenu par la main gauche qui le saisit entre le pouce et l'index presqu'à leur base, en laissant entre le manche et la jonction de ces deux doigts un petit intervalle. Le bras reste joint au corps et l'avant bras maintient la main à peu près à hauteur du milieu de la poitrine en l'en laissant éloignée de 20 ou 25 centim.

Le poignet doit être absolument souple au bout de l'avant-bras et ne pas faire corps avec lui. La main doit tomber librement au-dessous du manche, la paume légèrement inclinée vers lui, mais sans le toucher (voir fig. 5 p. 9).

N.B. L'élève devra prendre de suite cette position générale, afin de bien s'y habituer et pouvoir parfaire ensuite plus librement la position des doigts de chaque main qui a une grande importance, et dont nous parlons ci-après. Tout en se conformant aux indications données il devra éviter toute raideur; le buste bien droit ne devra pas se pencher à droite ni à gauche; il pourra s'incliner légèrement en avant mais sans se courber; les mains devront trouver tout naturellement leur place.

Recommandation essentielle sur la façon de travailler.

Certains élèves animés d' un zèle louable (et nous souhaitons qu' ils soient le plus grand nombre) pourraient avoir, sitôt l'étude de la mandoline entreprise par eux, l'intention de travailler beaucoup, croyant, en agissant ainsi arriver plus tôt à un bon résultat. Nous ne saurions trop les en déconseiller.

En effet, pour pouvoir surveiller les détails de la position avec tout le soin nécessaire, il est indispensable, dans les débuts, de ne pas fatiguer l'attention par un travail trop soutenu.

Si on dispose chaque jour d' un temps assez long on devra donc le couper par de nombreux repos, qui pourront, du reste, être remplis par la lecture des principes ou par l'étude de la place des notes sur le manche.

Il faudra aussi diviser le travail, c'est-à-dire alterner les exercices en détaché avec ceux en trémolo. Lorsque ce dernier mouvement occasionnera de l'agacement, de la nervosité, il ne faudra le travailler que quelques instants de suite, mais le reprendre très fréquemment; ce sera le moyen le plus sûr d'en venir à bout rapidement et de l'exécuter sans raideur.

Somme toute, on doit traiter la main droite avec ménagement pour éviter toute crispation défectueuse de laquelle on aurait ensuite beaucoup de peine à se défaire; mais, pour la main gauche, on n'a pas le même inconvénient à redouter, et on peut très bien, on doit même, ne pas reculer devant l'effort (plus ou moins grand suivant les personnes et chez certaines presque nul) qu' occasionnent les écarts entre les doigts et la pression à exercer sur les cordes. Il ne faut pas cependant aller jusqu' à l'excès, surtout si le contact des cordes d' acier est trop douloureux à certains épidermes sensibles; auquel cas nous conseillons encore des exercices courts mais fréquents, entrecoupés par du trémolo ou une étude théorique pour permettre aux doigts de se reposer.

Au fur et à mesure que les mains acquerront: l'une, la force et l'écart nécessaires, l'autre, la régularité et la souplesse, la durée du travail pourra être augmentée sans inconvénient, pour arriver progressivement à être aussi longue que bon semblera; il tombe même sous l'évidence, que, de deux élèves ayant des dispositions égales, celui qui pourra fournir la plus grande somme de bon travail, obtiendra le meilleur résultat.

Détails de la tenue de la main droite.

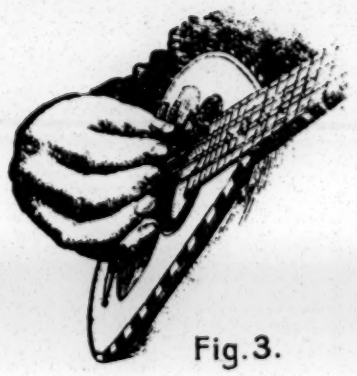


Fig. 3.

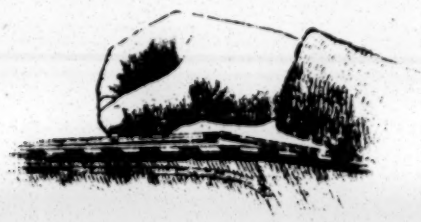


Fig. 4.

A partir du poignet, la main, au lieu de rester directement dans le prolongement de l'avant bras, doit obliquer un peu à gauche, de façon à être exactement dans le sens des cordes et à pouvoir jouer également sur la plus haute ou sur la plus basse, par un simple pivotement de quelques degrés autour du poignet.

Les doigts seront arrondis de façon à ce que la première phalange tombe perpendiculairement à la table; ils seront joints latéralement, les ongles étant de face, mais en remontant un peu le long les uns des autres, au lieu de demeurer allongés entièrement; seul le petit doigt restera un peu au-dessous de l'annulaire, car c'est lui qui doit reposer légèrement sur la table d'harmonie et supporter la main dont il suit tous les mouvements.

Le médiator sera tenu entre le dessous de la première phalange du pouce et le côté de la première phalange de l'index, de façon à être caché également par ces deux doigts en hauteur et en largeur, et couvert complètement en avant dans ce sens; sa pointe devra les dépasser de $\frac{3}{4}$ de centimètre, au plus. On devra veiller à ce qu' il y ait entre la plume et le petit doigt un écart suffisant pour placer les quatre cordes, de façon à ce qu'on puisse jouer sur la corde de sol sans que la position des doigts ou de la main ait besoin d'être modifiée. Pour cela il faudra donc les étager plus ou moins, suivant que ce sera nécessaire, mais ils devront toujours avoir entre eux une cohésion parfaite et le petit doigt ne devra pas se séparer des autres.

Le pouce sera légèrement plié et servira seulement d'opposant aux autres doigts desquels proviendra la force nécessaire à la tenue du médiator; on ne devra pas chercher à lui faire produire à lui même cette force. car cela pourrait communiquer de la crispation au poignet.

La position une fois bien prise il ne devra plus y avoir aucun mouvement des doigts. La main formera une sorte de bloc inerte dans ses parties constitutives, et mis en mouvement par le poignet qui devra être très souple, l'avant-bras étant lui-même bien fixe sur le bord de la caisse.

Observations complémentaires sur la tenue du médiator.

Pour que la qualité de son soit bonne le médiator doit être absolument parallèle aux cordes; s'il est oblique dans un sens ou dans l'autre, il ne produit qu'un son plus ou moins défectueux, auquel on remédie facilement dans ce cas (à condition toutefois que la main soit placée elle-même convenablement), en graduant le degré de flexion du pouce jusqu'à ce qu'il amène la plume dans la position voulue. (Généralement il suffira qu'il soit légèrement plié) (Voir fig. 3 et 4).

Le médiator doit être, de plus, perpendiculaire à la table d'harmonie.

Les nuances *f* ou *p*, ne s'obtiennent que suivant le degré d'enfoncement plus ou moins grand du médiator dans les cordes; plus sa pointe est au dessous de leur niveau et plus la résistance qu'elles lui offrent est grande, plus grande aussi est la sonorité acquise, (s'il est, bien entendu, maintenu assez solidement dans les doigts pour vaincre cette résistance sans glisser sur les cordes.) Au contraire, quand il les effleure seulement, le son est très léger, car alors l'amplitude de leurs vibrations est presque nulle.

Il doit être maintenu de façon suffisamment ferme, même lorsqu'on joue *p*, pour que tous les battements soient absolument nets et clairs, et que l'on donne toujours en jouant l'impression de l'archet à la corde, ainsi que disent les violonistes. Il faut se garder cependant de la crispation que pourrait provoquer, au début, une résistance trop forte; et comme d'un autre côté, jouer *p* demande une grande précision, on devra donc donner d'abord une sonorité moyenne, (plutôt légère même,) en se servant d'une plume très flexible, qui, bien qu'étant enfoncée dans les cordes, ne leur résistera que très peu. Dès que la régularité et la souplesse seront acquises on choisira une plume un peu plus forte, avec laquelle on s'essaiera progressivement aux nuances, et, de préférence, sur des détachés pour commencer, afin d'habituer la main à la résistance plus grande que cette plume présentera, sans avoir à redouter la crispation comme dans le trémolo.

Nous considérons comme très important de ne pas tenir mollement le médiator (c'est à dire le laisser pour ainsi dire balloter dans les doigts, ainsi que le recommandent certaines méthodes). Si de la sorte, en effet, il peut sembler, dans les commencements de l'étude, que le mouvement du trémolo est un peu plus facile à acquérir, en raison de la moins grande précision nécessaire, par contre, le son est flou et sans consistance dans les *pp* et franchement désagréable dans les *ff*, alors qu'on doit tendre au contraire à lui conserver ses qualités de clarté et de netteté avec une homogénéité parfaite du *pp* au *f* et vice-versa.

Il arrive fréquemment, alors qu'on est encore novice, que la plume glisse dans les doigts (même si on la tient suffisamment serrée), eu égard à sa surface lisse et à la nature de la substance dont elle est faite; il ne faut pas se lasser de la remettre dans une position correcte et, petit à petit, elle finira par la conserver tout naturellement.

Par quels signes représente-t-on les mouvements de la plume lorsqu'elle attaque les cordes?

Lorsque la main attaque les cordes de haut en bas (ou, pour éviter toute équivoque, lorsqu'étant du côté de la poitrine elle descend du côté de la jambe) on appelle ce mouvement: coup de plume en bas ou en descendant et on le représente par le signe ∧ placé au-dessus ou au-dessous de la note; si la main attaque les cordes dans le sens contraire, on a le coup de plume en haut ou en remontant, qu'on indique par le signe ⊔.

Différentes manières d'exécuter les notes.

On peut les exécuter de trois façons principales:

1º **En détaché**, en donnant un coup de plume par note et toujours dans le même sens, en descendant ∧ (voir p. 9). Cela produit à peu près le même effet qu'un pizzicato de violon.

2º **En détaché alterné**, c'est-à-dire un coup de plume par note également, mais qu'on donne tour à tour en descendant ∧ et en remontant ⊔. Nous étudierons plus tard ce coup de plume (voir p. 29) qui est employé lorsqu'on veut obtenir une vitesse plus grande, et, souvent aussi, dans des mouvements modérés, quand on désire une exécution liée.

3º **En trémolo**, c'est-à-dire au moyen d'une série de coups de plume rapides en allant et en venant, qui conservent la sonorité des notes pendant tout le temps de leur durée et leur donnent l'apparence de notes tenues exécutées par un archet ou sur un orgue. (voir p. 13)

Les autres coups de plume qu'on peut employer ne sont que des dérivés de ces trois moyens d'éxécution fondamentaux. Nous nous occuperons d'abord du détaché dans le même sens, puis du trémolo.

Du Détaché.

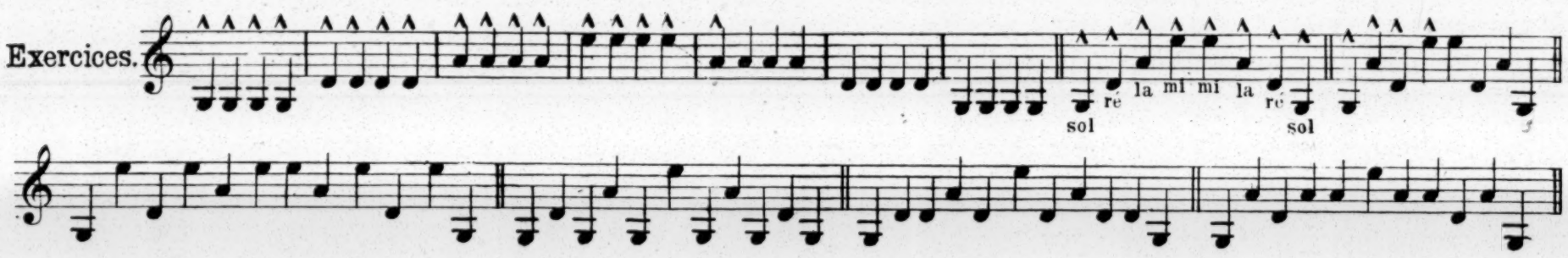
Pour obtenir le détaché *mf* ou *p* avec le coup de plume en descendant ∧, il suffit, la main droite étant dans la position que nous avons indiquée précédemment, de la placer devant la corde qu'on veut attaquer, le bout de la plume étant d'un ou 2 millim. au-dessous du niveau de la corde (suivant la force qu'on veut donner au son) et appuyé contre elle. On franchit ensuite les deux cordes équisonnantes en laissant glisser naturellement la main sur la table par l'effet de son propre poids, sans qu' intervienne aucun mouvement particulier des doigts. Il faut bien veiller à ce que le petit doigt glisse en même temps que la main. Aussitôt les cordes franchies, on doit la soulever en la conservant toujours parallèle à la table d'harmonie, et la ramener dans la position initiale devant la corde qu'on veut attaquer de nouveau, le petit doigt devant se retrouver posé sur la table au moment où on voudra donner le coup de plume suivant. Ce mouvement de la main que nous recommandons de bien observer, car il entre pour beaucoup dans la bonne qualité du son, contribue aussi à donner de la souplesse au poignet; il devra produire une courbe gracieuse ronde ou ovale et ne pas être obtenu avec brusquerie ni sécheresse. Au début, on pourra l' exagérer en hauteur, puis il faudra restreindre petit à petit son amplitude, en veillant bien toutefois à ce que le petit doigt quitte toujours très nettement la table, même s'il la quitte peu.

Pour les sons *f* ou *ff*, on devra modifier quelque peu le mouvement. En effet, la plume devant être enfoncée davantage au dessous du niveau des cordes pour produire un son plus fort, il y a à craindre de se trouver jeté sur la corde suivante et de la toucher, en enlevant la main de la table. Pour éviter cet inconvénient, il n' y a qu' à laisser franchement glisser la main sans chercher à la soulever, jusqu' à ce que la plume vienne s'appuyer sur la corde suivante qui l'arrêtera. (Ce choc ne produit pas de son). Après quoi seulement, on soulèvera la main pour la ramener devant la corde à attaquer de nouveau.

On ne devra pas travailler ce mouvement au début, mais s'efforcer au contraire de se familiariser avec celui indiqué en premier. Nous donnerons plus loin (p. 19) des exercices spéciaux pour le détaché *ff*.

Exercice préliminaire pour habituer la main au coup de plume détaché.

L' élève devra s' habituer au coup de plume dont nous venons d'expliquer le mécanisme en attaquant les cordes à vide, (*on dit d'une corde qu' elle est à vide lorsqu' il n' y a aucun doigt de posé sur elle et on l'indique par le chiffre* 0), c'est-à-dire sans la moindre préoccupation de doigté. Il pourra d'abord regarder sa main droite pour bien contrôler et diriger ses mouvements, et aussi pour la poser sans hésitation devant les cordes voulues. Puis il s'habituera petit à petit à ne plus la regarder et à la placer d'instinct devant la corde indiquée. Il répétera cet exercice jusqu'à ce qu'il n'ait plus aucune hésitation pour l'attaque des cordes, sans cependant qu' il soit nécessaire encore de chercher à aller vite.



Détails de la tenue de la main gauche.

Le pouce et l'index doivent maintenir le manche sans le serrer fortement, sauf quand on travaillera de grands écarts, car alors il faudra éviter que la main ne se déplace.

Le pouce est placé à peu près perpendiculairement contre le manche, la première phalange étant très légèrement repliée en dedans (voir fig. 5). Il serait très mauvais de la fermer complètement. Il ne faut pas non plus l'ouvrir car cela communique une raideur fatigante à la base du pouce.

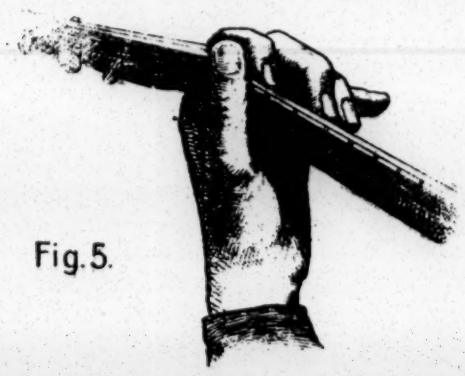


Fig. 5.

Les doigts doivent tomber sur les cordes aussi arrondis que possible et non pas aplatis; ils ont ainsi plus de précision et de force et peuvent donner de meilleurs sons. Ils doivent se poser le plus près possible de la touchette qui termine la case; posés sur elle le son serait sourd, trop en arrière il serait très désagréable. Ils doivent toujours appuyer assez fortement sur les cordes, même quand on joue pianissimo *pp*, car la nuance n'est obtenue que par la main droite. Si, au début, cet appui les fatigue, il ne faudra pas les forcer, jusqu'à ce que l'épiderme ait acquis, par le travail, plus de fermeté; on devra répéter souvent les exercices et pas longtemps à la fois, en se reposant entre chacun d'eux par une étude théorique ou en faisant du trémolo sur des cordes à vide; mais jamais on ne devra tolérer de notes d'un mauvais timbre et dès qu'on n'aura plus la force d'appuyer suffisamment, on s'arrêtera.

Les ongles ne doivent pas être trop longs, surtout ceux des 1er et 2e doigts qui tombent plus verticalement que les autres sur les cordes, car il ne faut pas que ce soit l'ongle qui appuie, mais bien le doigt lui-même.

Les doigts devront se présenter de biais sur le manche pour obtenir l'écart le plus commodément possible. (Voir fig. 5.)

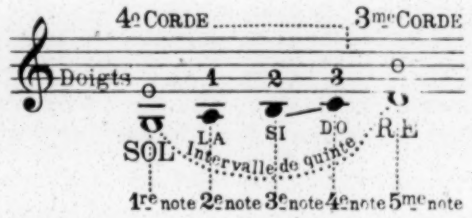
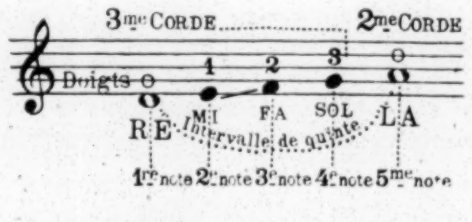
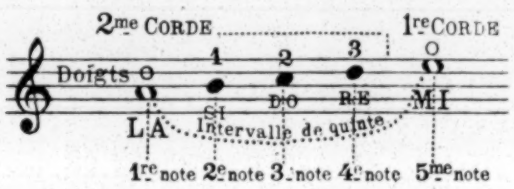
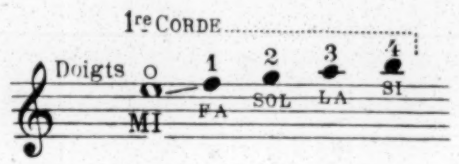
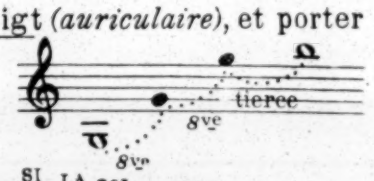
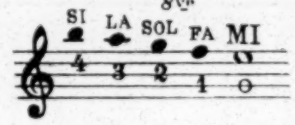
La main ne devra pas remonter sous la tête de l'instrument.

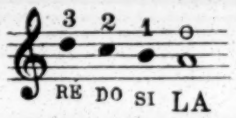
Formation des notes sur la mandoline.

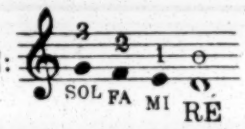
Etant donnée une corde quelconque, si on appuie sur elle de case en case en partant du sillet pour aller vers le chevalet, le son produit montera de plus en plus; or, l'élève sait qu'il y a un intervalle de quinte entre toutes les cordes de la mandoline, et que les cases marquées sur la touche représentent chacune un demi-ton. Si à cela nous ajoutons qu'on doit employer un doigt par note à exécuter *(en dehors des cordes à vide, bien entendu)* et non pas un doigt par case, il sera très facile, avec ces données, d'exécuter une suite diatonique montante en partant de la corde la plus basse, et de parcourir ainsi toute l'étendue qu'on peut atteindre en laissant la main à la place indiquée dans les principes de tenue *(c'est-à-dire près du sillet)*, et qui constitue la 1ère position.

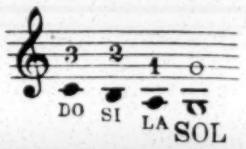
En effet, le **sol** et le **ré** *(4e et 3e cordes à vide)* représentant la 1ère et la 5ème notes d'un intervalle de quinte, nous n'avons plus que trois notes intermédiaires à exécuter au moyen des doigts de la main gauche et nous emploierons pour cela les 1er *(index)*, 2me *(medium)* et 3e *(annulaire)* doigts; (comme on ne se sert pas du pouce, on ne le numérote pas et cela cause parfois quelque confusion aux pianistes qui commencent l'étude de la mandoline). Mais suivant que les notes seront distantes entre elles d'un ton ou seulement d'un demi-ton, on devra laisser entre les doigts une case libre *(exemple: la et si)* ou au contraire les poser dans deux cases voisines *(ex: si et do)*.

N.B. Nous indiquons les intervalles de demi-tons par un trait — entre deux notes.

(On pose le 1er doigt dans la 2me case pusqu'il y a un ton entre le SOL (corde à vide) et le LA. Si on le mettait dans la 1ère case on n'obtiendrait que le LA♭).

On agira de même en prenant la corde de RE comme point de départ d'une autre quinte et l'on aura:

Puis sur la corde de LA:

Et enfin sur celle de MI:

Sur la corde de MI, après avoir placé les trois premiers doigts on pourra ajouter encore le 4me doigt *(auriculaire)*, et porter ainsi au SI aigu la limite ordinaire de le 1re position qui embrasse donc deux octaves plus une tierce:

Pour redescendre cette même suite diatonique que nous venons de monter, il suffira d'enlever les doigts les uns après les autres jusqu'à ce qu'on arrive à la corde à vide: CORDE DE MI:

ensuite on passera sur la corde précédente (LA) en posant sur elle le 3e doigt *(qui, en montant, était le dernier placé)*, puis le 2e, le 1er, la corde à vide, ce qui donnera: CORDE DE LA

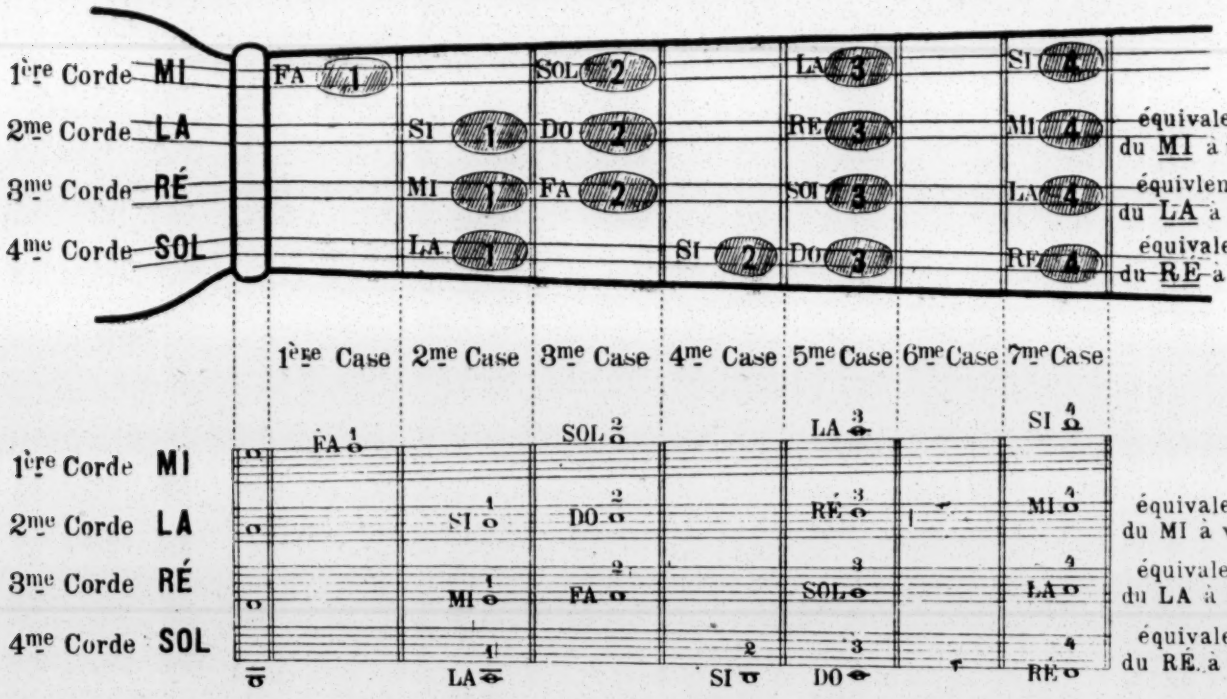


et ainsi de suite: CORDE DE RÉ:

CORDE DE SOL:



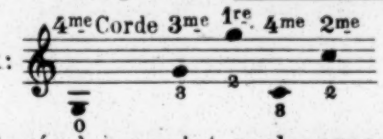
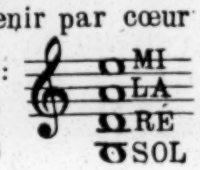
Remarque. On voit que les 1er et 2me doigts ne sont pas toujours placés dans les mêmes cases; mais le 3e sera toujours placé dans la 5e case quand la note qu'il représentera ne sera pas accidentée: le petit ornement de nacre qui se trouve incrusté sur la touche dans cette case servira de point de repère au débutant, pour lui permettre de placer ce doigt sans hésitation.

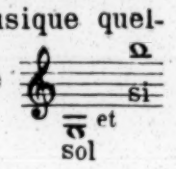
Tableau figuratif du manche indiquant la place des doigts pour toutes les notes naturelles à la 1re position.

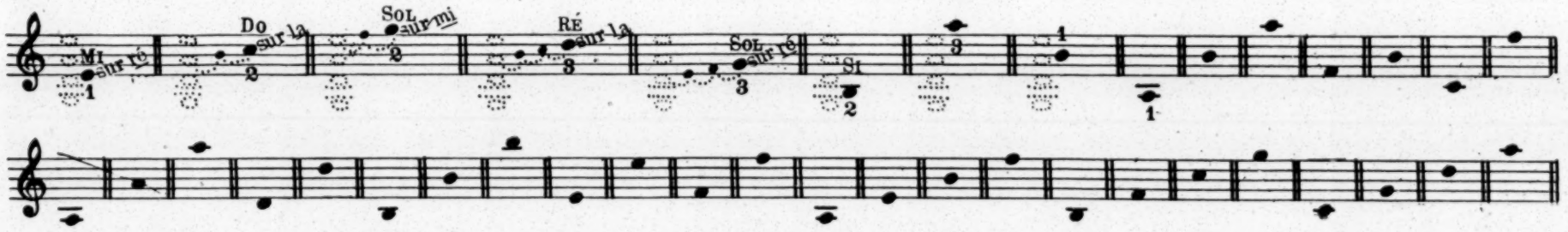


Voir p. 14 Emploi du 4e doigt

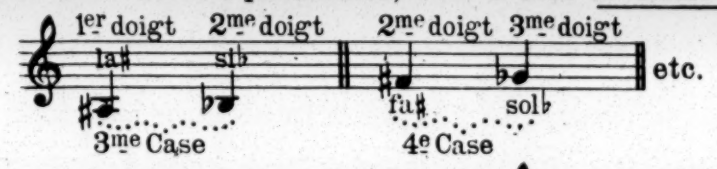
Moyen pratique de trouver rapidement et de bien retenir la place que doit occuper sur le manche une note quelconque

On a dû remarquer, en examinant le tableau ci-contre, que des notes de même nom, mais se trouvant à des octaves différentes, ont aussi des places différentes sur le manche Ex:

Il est facile de se rendre compte qu'une note placée à un point quelconque de la portée doit être exécutée sur celle des cordes lui étant inférieures qui se trouve la plus près d'elle; il suffira donc, pour éviter toute erreur, d'apprendre et de retenir par cœur la place des cordes à vide sur la portée; en quelques minutes on peut se graver dans la mémoire ce petit tableau:

et on le transportera mentalement auprès de la note cherchée; on verra de suite ainsi sur laquelle des quatre cordes cette note doit être exécutée, et le numéro du doigt à employer sera indiqué par le nombre des notes se trouvant au dessus de celle à vide, jusques et y compris celle cherchée.

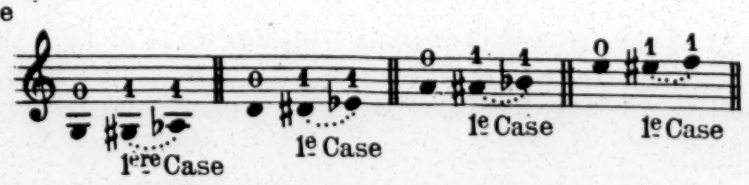
Pour familiariser l'élève avec ce travail, au moyen duquel il aura tôt fait de retenir la place des notes, nous en indiquons ci-après un certain nombre au-dessus desquelles l'élève devra marquer le chiffre du doigt qui leur convient. Il pourra contrôler sa réponse, avant de l'écrire, en se reportant au tableau de la page précédente; mais, bien entendu, il ne devra le consulter qu'à titre de vérification et après avoir cherché lui-même, au moyen du procédé donné ci-dessus. Si après cet exercice sa mémoire n'est pas encore suffisamment sûre, il n'aura qu'à prendre une page de musique quelconque et à opérer de même sur des notes prises au hasard dans cette page, à condition qu'elles soient comprises entre

Exercice: Indiquer au-dessus de chaque note le chiffre du doigt qui lui convient.

N.B. Ceci est un exercice de mémoire et nullement un exercice mécanique. Il doit seulement préparer à l'exécution de ceux qui seront donnés p. 13 et suivantes.

Doigté à employer pour les notes accidentées.

Les notes dièzées ou bémolisées s'exécutent avec le même doigt que la note réelle, en l'avançant ou en le reculant d'une case. On emploiera donc un doigté différent pour deux notes équivalentes, c'est-à-dire de même son mais n'ayant pas le même nom.

Ex. 

etc.

Cependant, si les notes figurées par les cordes à vide sont dièzées, on devra recourir au doigt de la note suivante (1e doigt) puisqu'on n'en a pas d'autre à sa disposition. 

Si elles sont bémolisées on les exécutera avec le 4me doigt sur la corde précédente. (Voyez emploi du 4e doigt p. 14).

Manière d'accorder la Mandoline.

Pour accorder la mandoline on commence par régler une des deux cordes de LA sur le diapason normal; puis on accorde la 2me corde de LA sur la 1re. Ensuite, et avec un doigt quelconque, on produit le mi dans la 7me case sur la corde de LA et on règle une des deux chanterelles sur le son ainsi obtenu, puis la 2me chanterelle sur la 1re.

Pour accorder le RÉ, on produit l'octave supérieure de cette corde à vide dans la 5me case de la corde de LA; cela permet de contrôler très facilement la justesse d'un des RÉ à vide, après quoi on accorde l'autre à l'unisson du premier.

On agit de même pour accorder le SOL en prenant l'octave de cette corde dans la 5me case sur la corde de RÉ.

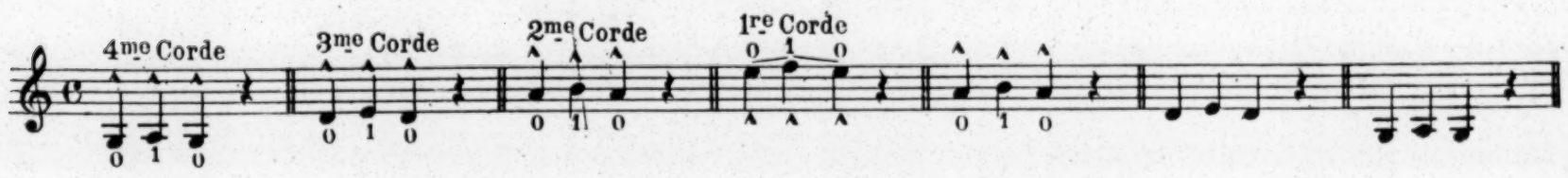
Nota. On peut aussi accorder une des deux cordes de RÉ en plaçant le doigt dans la 7me case de cette corde et en montant ou descendant le son ainsi obtenu jusqu'à ce qu'il soit parfaitement à l'unisson de la corde de LA. On règle ensuite l'autre corde de RÉ sur celle qui est juste.

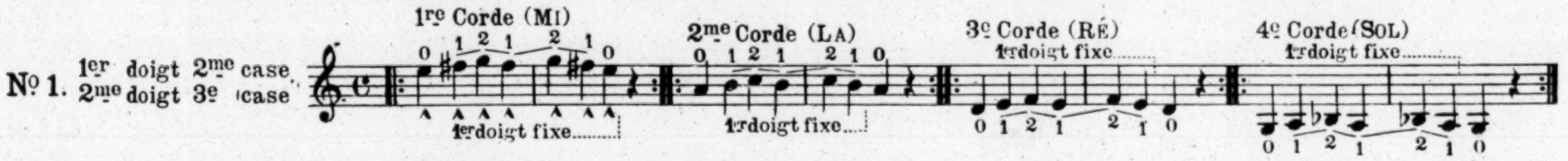
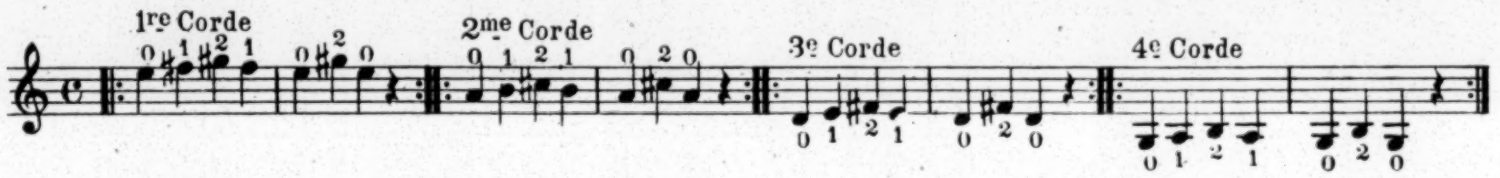
On procédera semblablement pour le SOL en se basant sur le RÉ déjà accordé.

Premiers exercices en détaché.

Ces exercices devront être travaillés en plusieurs fois; l'élève en fera d'abord quelques-uns seulement, puis ensuite il les complétera, conjointement avec l'étude des pages 13, 15 et suivantes.

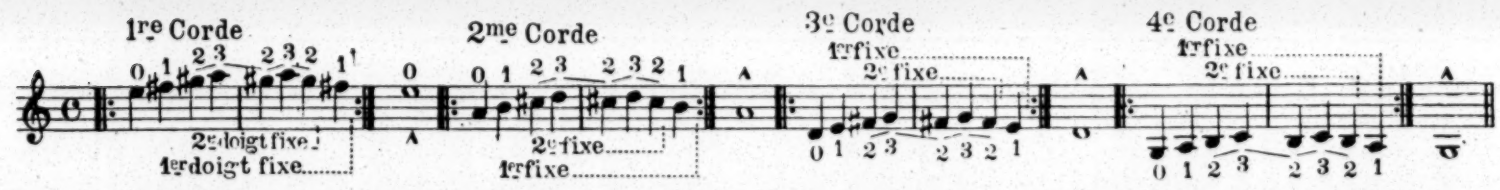
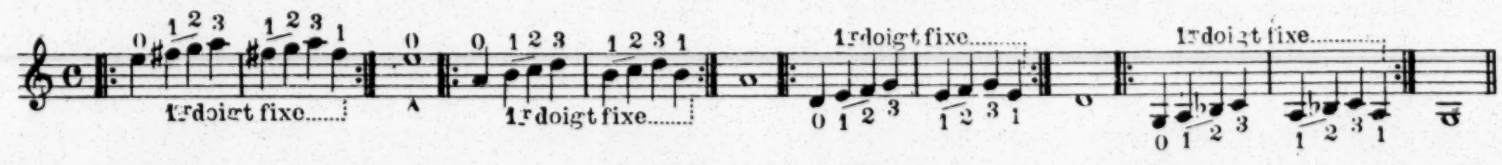
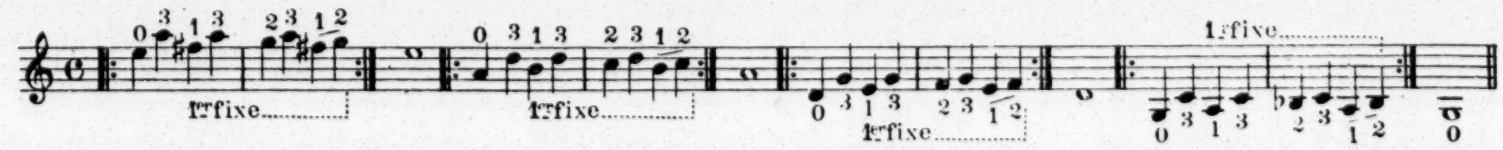
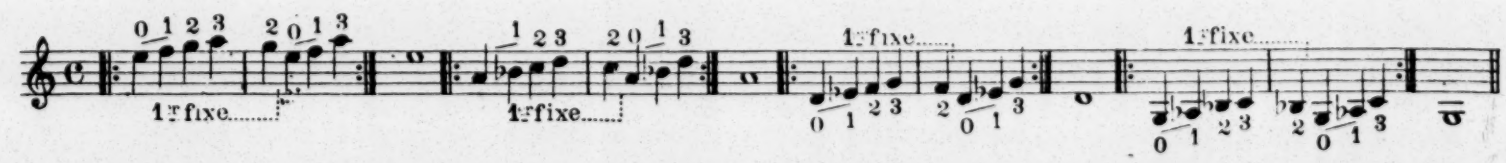
N. B. Les demi-tons sont indiqués par un trait (–) placé entre deux notes.

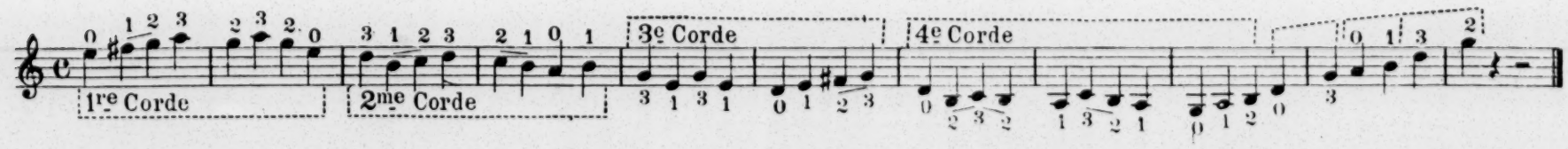
Exercice pour le 1er doigt.

Exercices pour les 1er et 2me doigts.

(Nous les commençons par les cordes supérieures, sur lesquelles les doigts se placent plus facilement.)

N° 1. 1er doigt 2me case
2me doigt 3e case

N° 2. 1er doigt 2me case
2me doigt 4e case

N° 3. 1er doigt 2e case
2e doigt 4e case

N° 4. 1er doigt 1re case
2e doigt 3e case

Exercices progressifs pour les 1er 2me et 3me doigts.

N° 1. 1er doigt 2me case
2me " 4e "
3e " 5e "

N° 2. 1er doigt 2e case
2e " 3e "
3e " 5e "

N° 3. 1er doigt 2e case
2e " 3e "
3e " 5e "

N° 4. 1er doigt 1re case
2e " 3e "
3e " 5e "



N° 5.

Du Trémolo.

Nous avons dit que le trémolo est le mouvement au moyen duquel on soutient le son des notes pendant toute leur durée. Bien exécuté il est d'un très joli effet et on l'emploie beaucoup dans le jeu de la mandoline. Il s'obtient par une série de coups de plume en allant et en venant (∧␣∧␣∧␣.....).

On devra avoir comme but de lui donner la plus grande rapidité possible, mais il faudra bien se garder de vouloir acquérir trop tôt cette rapidité car la main pourrait se crisper, et on aurait ensuite beaucoup de peine à se corriger de ce défaut; on s'essaiera donc lentement d'abord à faire le trémolo et on accroîtra seulement petit à petit la vitesse des battements.

Figuratif de la gradation de vitesse que devront suivre les battements du trémolo depuis les débuts de l'étude jusqu'à ce qu'on obtienne une bonne exécution.

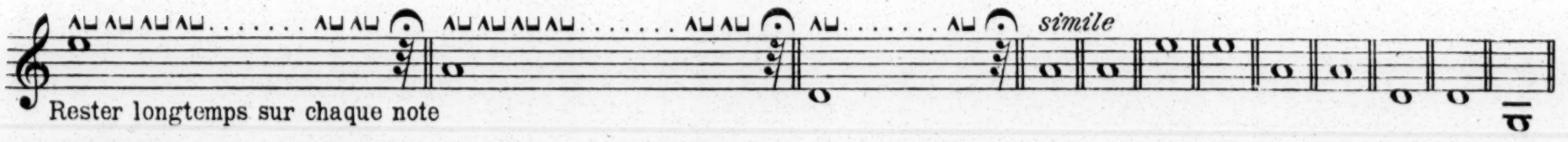
Il ne faudra pas le travailler longtemps à la fois dans les premiers temps, et on alternera son étude avec celle du détaché, en se reposant de l'une par l'autre.

Le trémolo se commence avec le coup de plume en bas ∧ et se termine avec le coup de plume en haut ␣. Nous verrons plus loin qu'on peut le continuer sans interruption sur plusieurs notes, mais, pour le moment, il faudra au contraire s'arrêter après chacune, afin de bien habituer la main, dès le début, à ce mouvement qui sera absolument nécessaire, soit qu'on ait à exécuter consécutivement deux ou plusieurs notes semblables, soit qu'on veuille marquer une légère séparation entre deux phrases musicales; dans le principe, on ne devra pas craindre d'exagérer la durée de cet arrêt, pour la réduire ensuite progressivement en même temps que la vitesse du trémolo augmentera; mais, quelle qu'elle soit, cette durée sera toujours prise sur celle de la note à la fin de laquelle aura lieu l'arrêt.

La main glissera bien librement et légèrement sur la table sans la quitter, sauf au moment du dernier coup de plume, car on pourra alors la soulever très légèrement en augmentant l'amplitude du mouvement en ␣. On ne cherchera pas à donner trop de force, afin de ne pas contrarier la souplesse et la régularité qu'on doit tendre à acquérir en premier lieu. La largeur des oscillations de la main pourra être assez grande d'abord, afin de donner une sorte d'élan, facilitant le passage des cordes et évitant la crispation; on la restreindra ensuite graduellement.

On ne doit pas compter les battements du trémolo. Il n'est en effet nul besoin d'en savoir le nombre pour se rendre compte s'ils sont bien isochrones (égaux).

Cependant, comme au début on ne peut et on ne doit même pas jouer vite, il est évident que malgré soi on pourrait être tenté de donner un nombre déterminé de coups de plume par temps, si on cherchait à jouer en mesure. Aussi, recommandons nous de ne pas avoir du tout cette préoccupation; on s'exercera au trémolo sur des notes longues, d'une durée indéfinie, et, quand on aura acquis une vitesse de battements plus grande que la durée d'une double-croche dans un mouvement modéré; on pourra seulement alors commencer à exécuter des exercices mesurés. (p. 17.)

Premiers exercices en trémolo.

Observations. On jouera d'abord pendant un certain temps sur les cordes supérieures, et on n'abordera les cordes de basse, surtout le SOL, que lorsque le mouvement acquis sera déjà, sinon vif, du moins assez souple et régulier. Ensuite l'élève alternera les cordes à son gré et pourra même aussi exécuter des notes quelconques autres que les cordes à vide, pour habituer les doigts de la main gauche à conserver la pression qui est nécessaire pour donner une bonne sonorité.

Dans les premiers exercices il ne faudra pas s'inquiéter outre mesure des accrocs, manque d'attaque des cordes, etc... qui pourront se produire dans les coups de plume, surtout en remontant ␣. Ces inconvénients qui, généralement, disparaîtront vite, seront plus ou moins sensibles selon les élèves; (il en est qui réussissent le trémolo du premier coup, pour ainsi dire, et d'autres qui sont fort longs à l'acquérir,) si cependant on sent, en raison de ces inégalités et duretés désagréables, que la main s'énerve et se crispe, il faudra interrompre immédiatement l'exercice et ne le reprendre qu'après un peu de repos.

Comme dernier conseil très important disons que le mouvement de la plume dans le trémolo doit être parallèle à la table d'harmonie aussi bien en remontant qu'en descendant, pour que l'attaque des cordes soit égale dans les deux sens. On éprouve généralement au début plus de difficulté pour le coup de plume en ␣, mais on la surmonte vite, et il ne faut pas chercher à l'éviter en soulevant un peu le pouce au moment où on donne ce coup de plume; cela produit un balancement de la main retardant la vitesse, et un son moins fort que celui obtenu avec le coup de plume en ∧, car on ne touche presque toujours ainsi qu'une seule corde au lieu de deux.

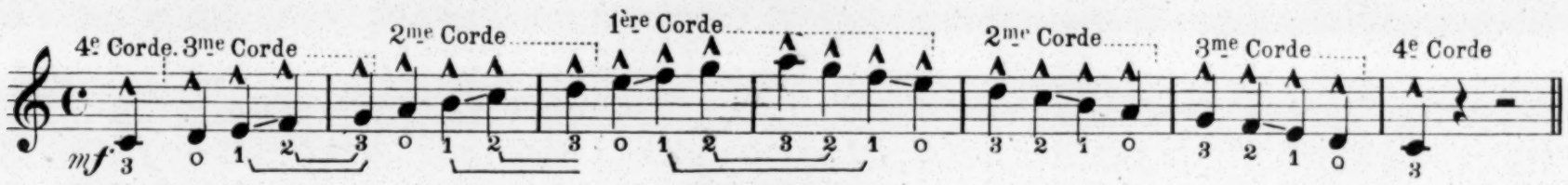
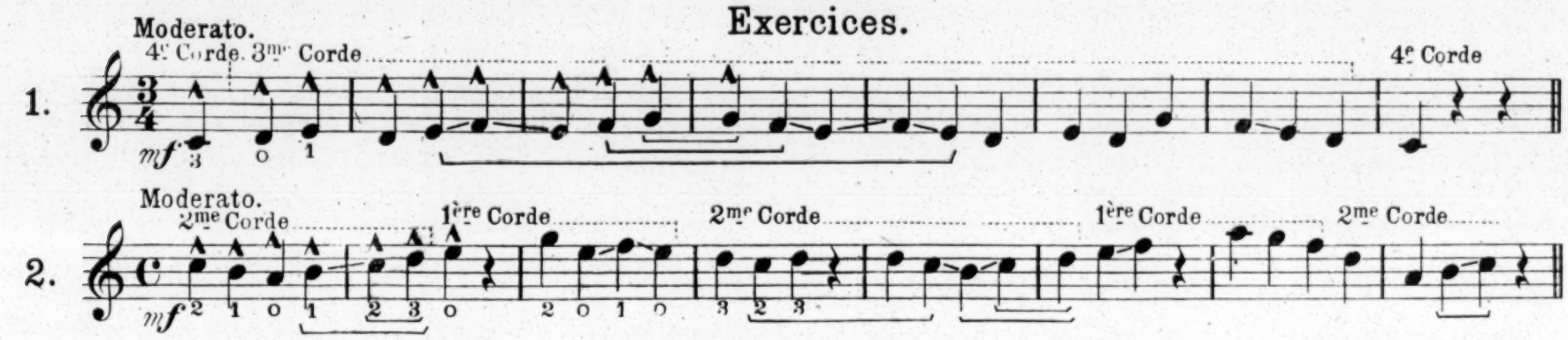
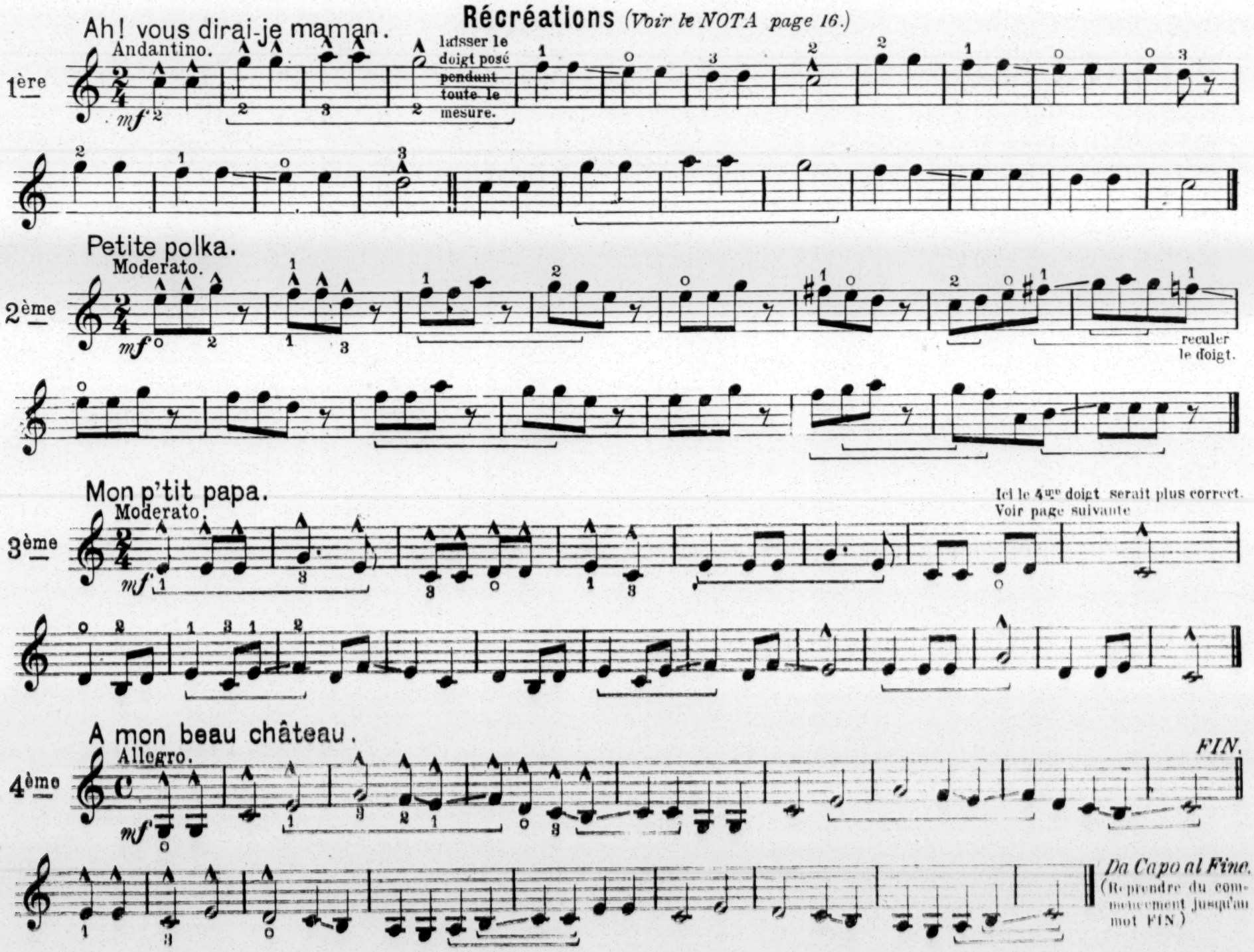
Gamme, exercices et récréations en **Détaché**

dans le ton de **DO Majeur** (aucun accident à la clé.)
(demi-tons: MI-FA, SI-DO)

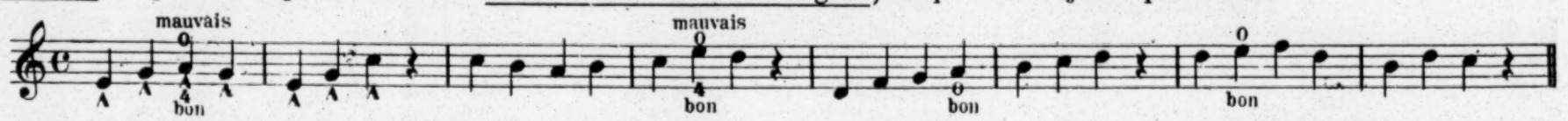
Recommandations importantes.

1º Ne pas oublier de travailler, après chacun des exercices et récréations qui suivent, le trémolo sur des notes isolées, ainsi qu'il vient d'être dit, et les premiers exercices en détaché indiqués p. 12.

2º Veiller à conserver posés, autant que possible, les doigts de la main gauche. Ceci est une condition essentielle pour obtenir un bon doigté. Nous indiquons par le signe ⌊——— commençant au dessous d'une note, qu'elle doit être maintenue jusqu'à ce que le trait soit interrompu.

Gamme.

Exercices.

Récréations *(Voir le NOTA page 16.)*

Emploi du 4e doigt.

Nous avons vu (suite diatonique p. 10) en étudiant la formation des notes sur la mandoline, qu'il suffisait de trois doigts pour exécuter les notes intermédiaires entre deux cordes à vide, mais il arrive très fréquemment qu'on doit employer le 4e doigt au lieu de la corde à vide supérieure à laquelle il est équivalent: c'est lorsqu'on peut par ce moyen, éviter un changement de corde inutile, et par conséquent conserver aux notes un timbre homogène, ce qui est toujours préférable.

Ex: 

(Dans les 1re et 4me mesures de l'exemple ci-dessus, le 4e doigt est de beaucoup préférable à la corde à vide. Dans les 5e et 7e mesures il est inutile de l'employer, puisqu'il n'évite pas de changement de corde.)

Note importante. Il est absolument nécessaire de s'habituer à l'emploi de ce doigt, quelque difficulté que beaucoup d'élèves puissent y trouver de prime abord tant à cause de l'écart que de la force à déployer, car il est matériellement impossible, ainsi du reste qu'au violon, d'arriver à un résultat convenable si on ne peut s'en servir aussi bien que des autres doigts; plus on avance en capacité et plus on se rend compte que cela est essentiel.

Nous indiquerons toujours le 4e doigt quand il y aura lieu et on devra se garder de lui substituer, par paresse, la corde à vide comme étant plus commode.

Il est évident que les personnes ayant les doigts longs et souples seront plus avantagées que les petites mains qui éprouveront au début beaucoup de difficulté, mais, en répétant fréquemment les exercices progressifs que nous indiquons ci-après, on arrivera toujours à gagner l'écart et la force suffisants dans un laps de temps qui variera suivant les facilités et le travail de chacun.

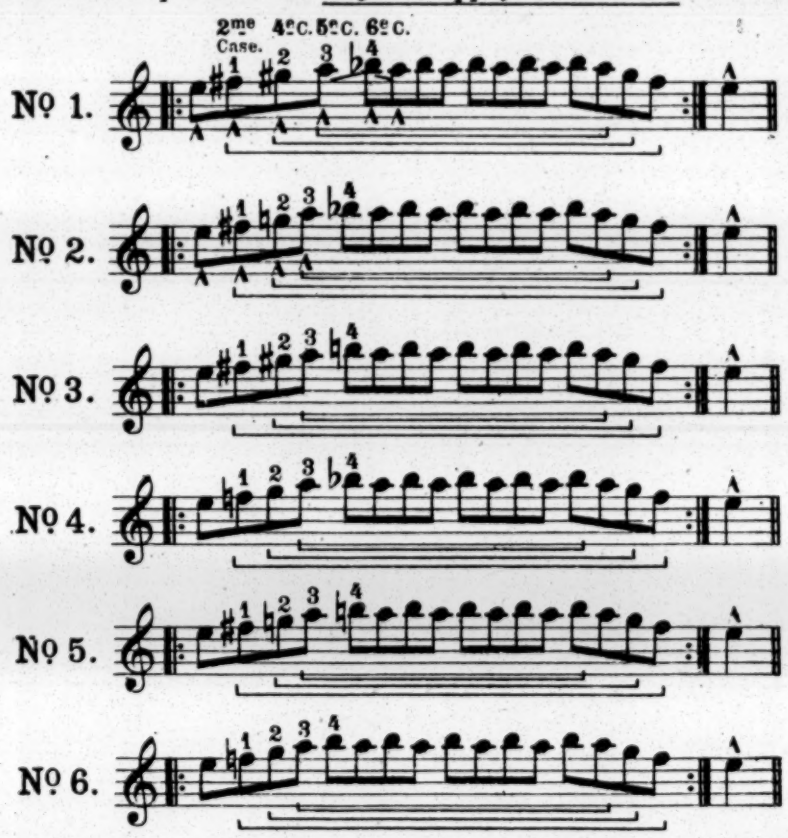
Exercices progressifs pour le 4me doigt.

(Bien veiller à ce que les doigts qui doivent rester posés soient toujours appuyés fortement sur la corde et ne se déplacent pas, si peu que ce soit.)

Observations.

Ce tableau d'exercices ne doit pas effrayer le débutant, car il ne faudra le passer en revue que petit à petit, tout en continuant le cours de la méthode. Il donne en peu de lignes à qui voudra le travailler convenablement le moyen de développer le 4e doigt le plus rebelle.

On devra faire un peu de ces exercices tous les jours et plusieurs fois chaque jour, mais pas longtemps à la fois, surtout au début, (une ou deux minutes au plus).

Les élèves ayant la main assez grande pourront passer assez rapidement sur les premiers numéros, mais, en aucun cas, on ne devra aborder un exercice tant que le précédent ne sera pas exécuté de façon absolument correcte, avec une bonne qualité de son et une vitesse raisonnable qu'on devra d'ailleurs toujours tendre à augmenter.

a répéter sur les cordes de LA, RÉ et SOL en observant les mêmes écarts. 2e, 4e, 5e, 6e cases.

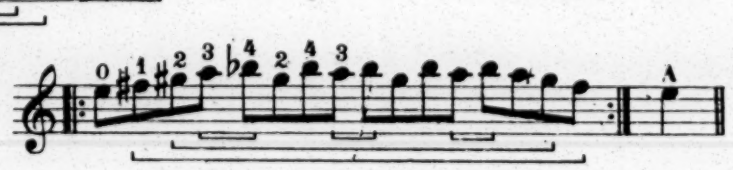
— id — 2e, 3e, 5e, 6e — id —

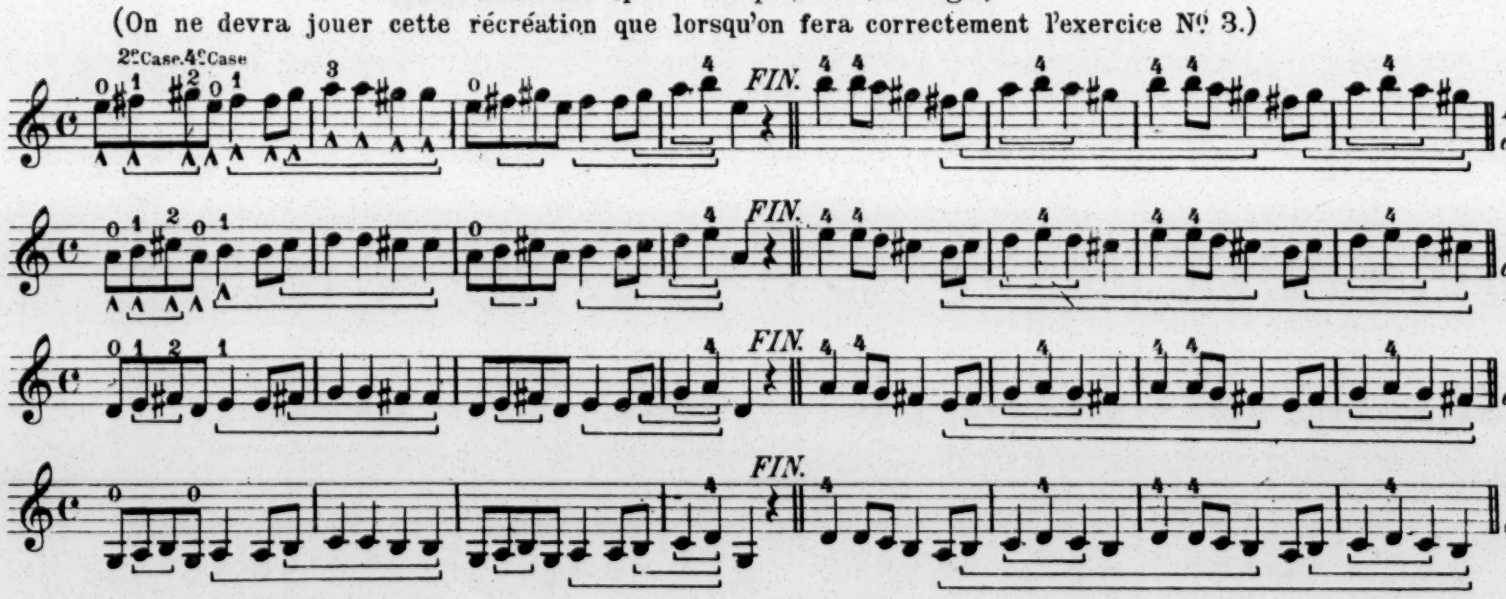
— id — 2e, 4e, 5e, 7e — id —

— id — 1e, 3e, 5e, 6e — id —

— id — 2e, 3e, 5e, 7e — id —

— id — 1e, 3e, 5e, 7e — id —

Chacun de ces exercices pourra ensuite être joué avec cette variante: **Nº 1.**

Récréation (pour l'emploi du 4e doigt.)

(On ne devra jouer cette récréation que lorsqu'on fera correctement l'exercice Nº 3.)

Corde de mi.

Corde de la.

Corde de ré.

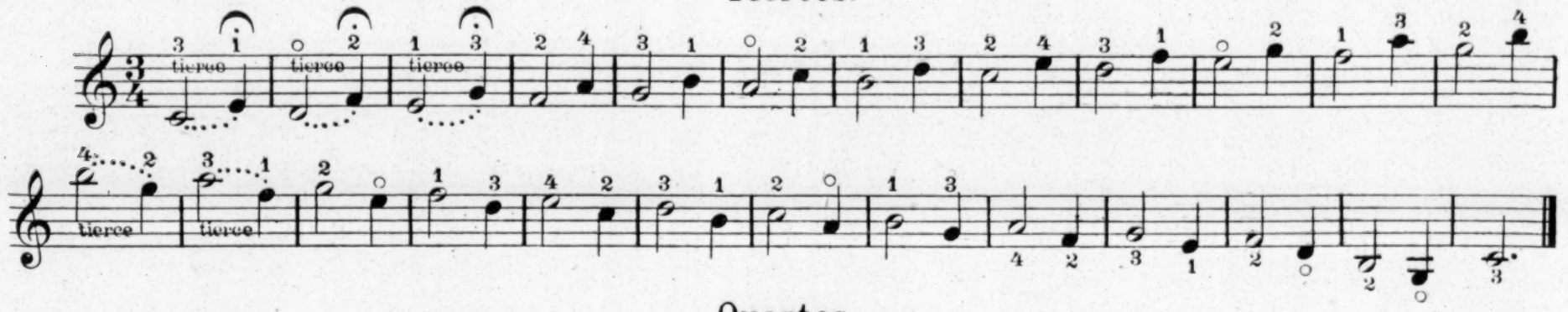
Corde de sol.

Exercices sur les Intervalles (en DO Majeur).

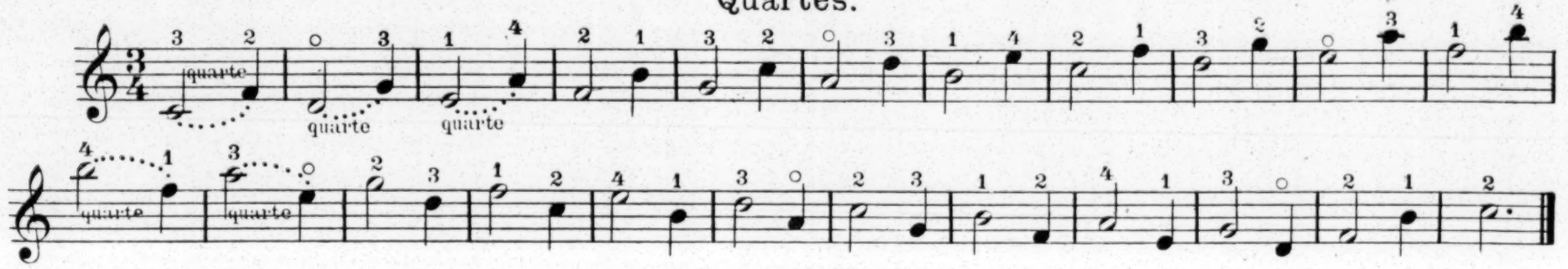
Chacun de ces exercices devra etre étudié d'abord en détaché en s'efforçant d'obtenir graduellement un mouvement de plus en plus vif; ensuite on le recommencera en trémolo en observant une mesure lente et en arrêtant un peu le trémolo à la fin de chaque note.

Bien qu'ils soient groupés en une seule page, l'élève ne devra les étudier qu'en plusieurs fois, tout en continuant à avancer dans le cours de la méthode.

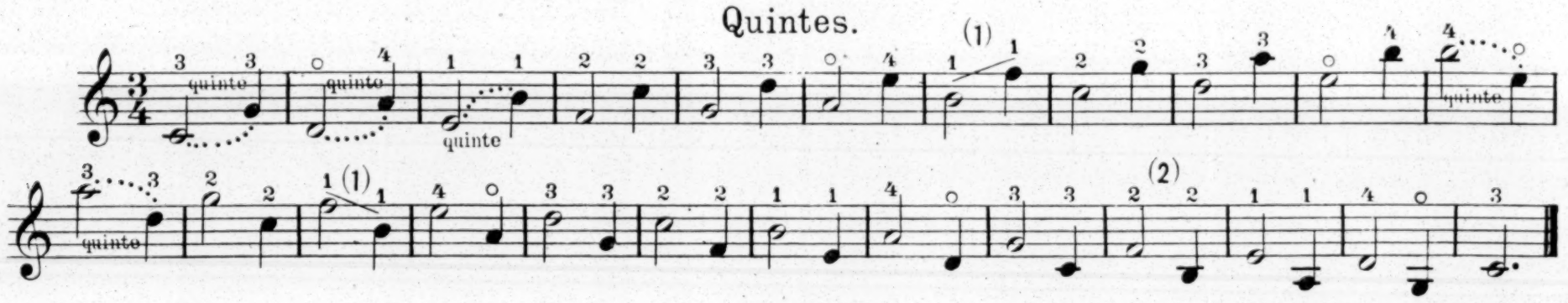
Tierces.

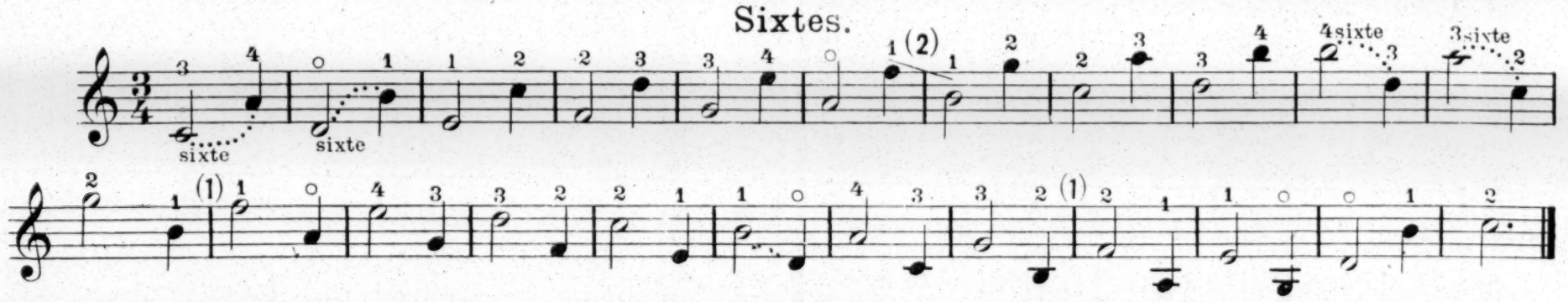


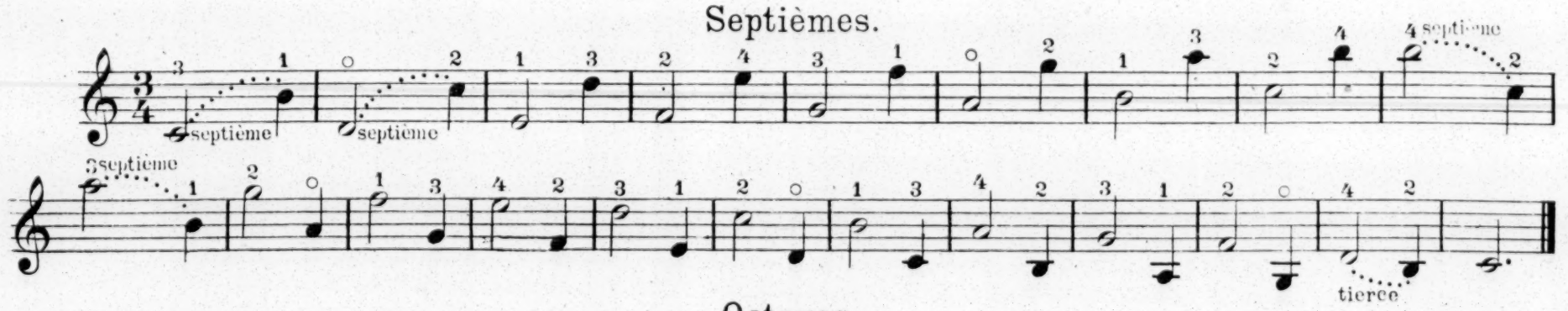
Quartes.



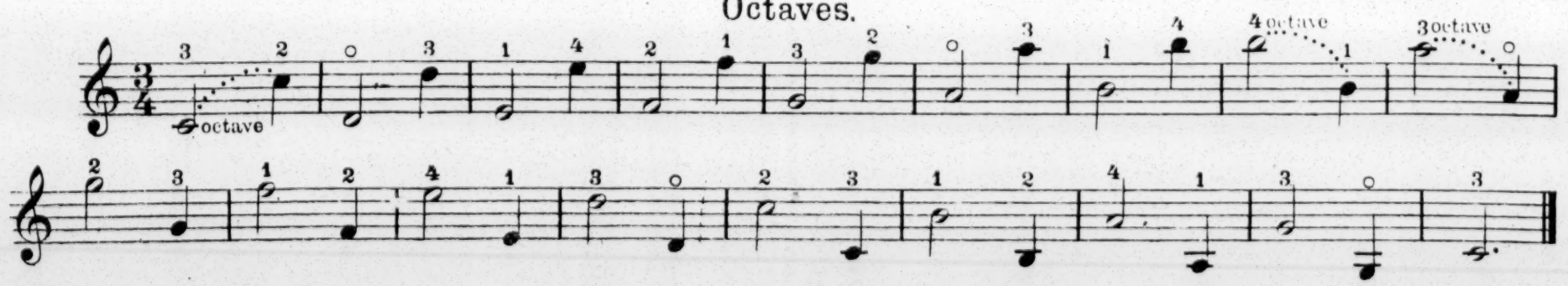
Quintes.



Sixtes.

Septièmes.



Octaves.



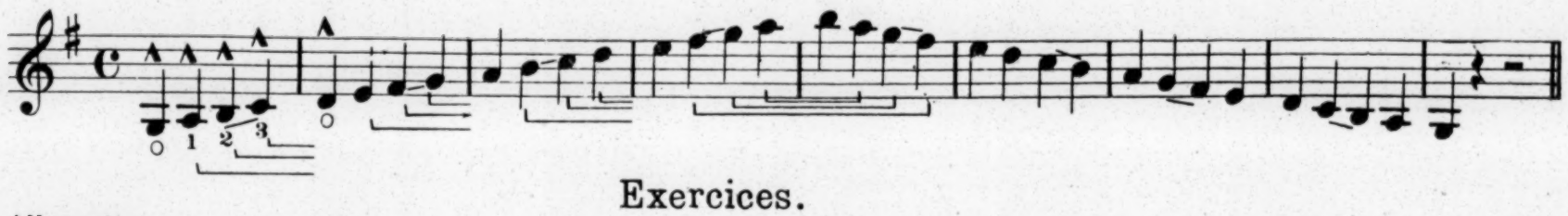
(1) Reculer le doigt pour le FA.
(2) Avancer le doigt pour le SI.

Gamme, exercices et récréations en **Détaché**

(dans le ton de **SOL Majeur** (1 dièze à la clé: fa ♯)
(demi-tons: SI-DO, FA dièze-SOL.)

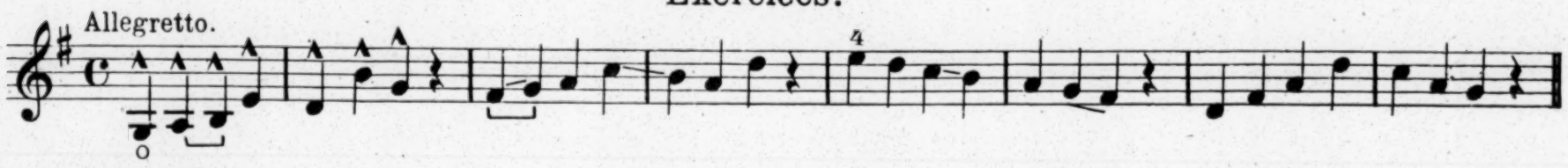
Répétons encore qu'après chacun de ces exercices, il faut revoir ceux en détaché des pages 14 et 15 et aussi travailler le trémolo sur des notes isolées. Lorsque l'élève commencera à le faire à peu près correctement, il pourra exécuter les gammes de do et de sol en trémolo, en restant longtemps sur les notes et en s'arrêtant très nettement après chacune d'elles.

Gamme.

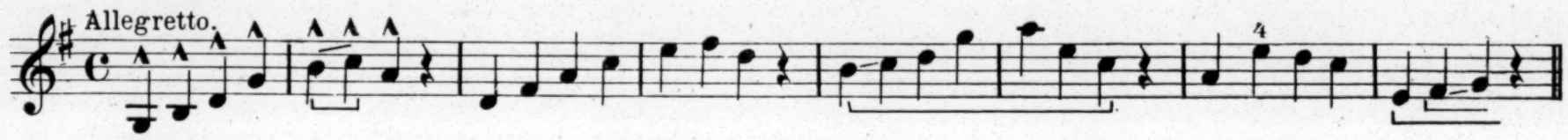


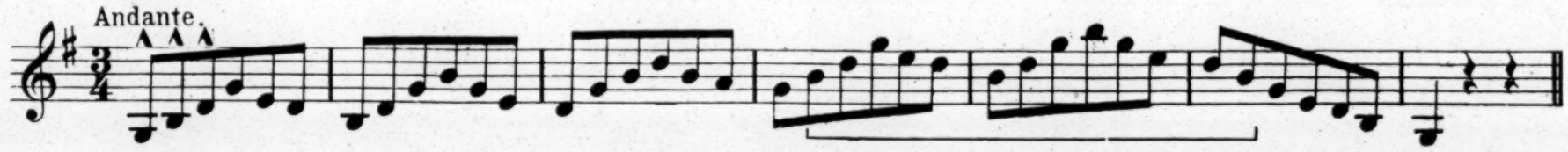
Exercices.

1. Allegretto.

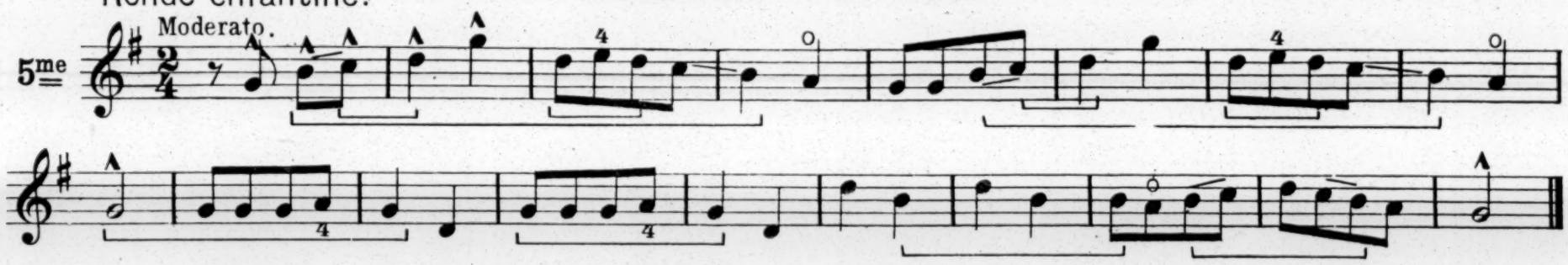
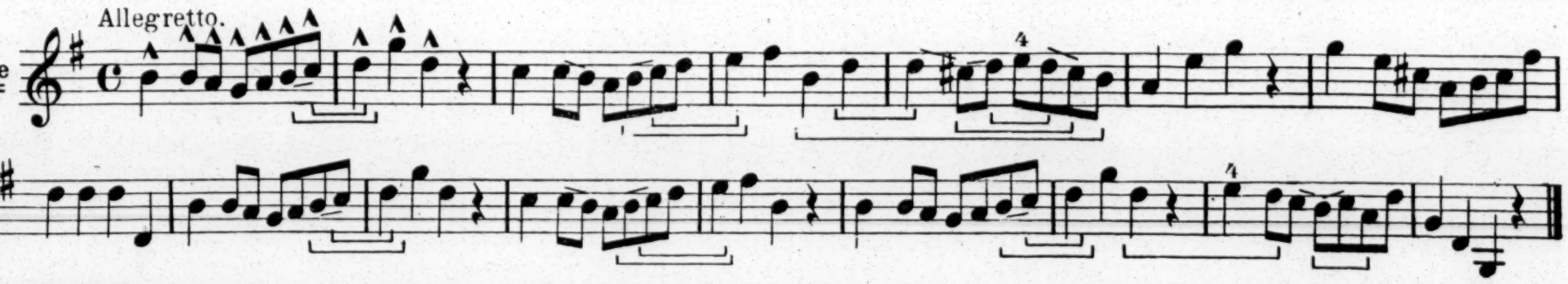


2. Allegretto.

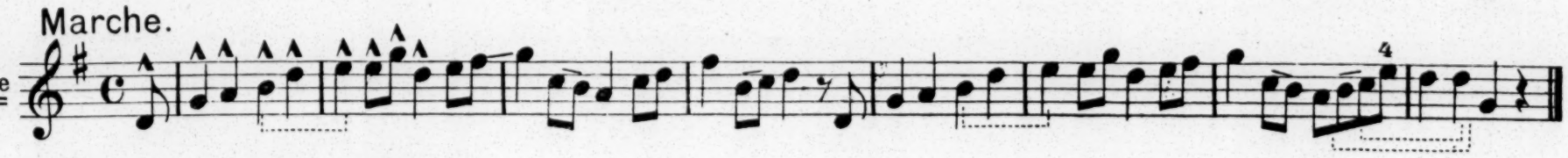


3. Andante.

Récréations * (*Voir le NOTA.*)

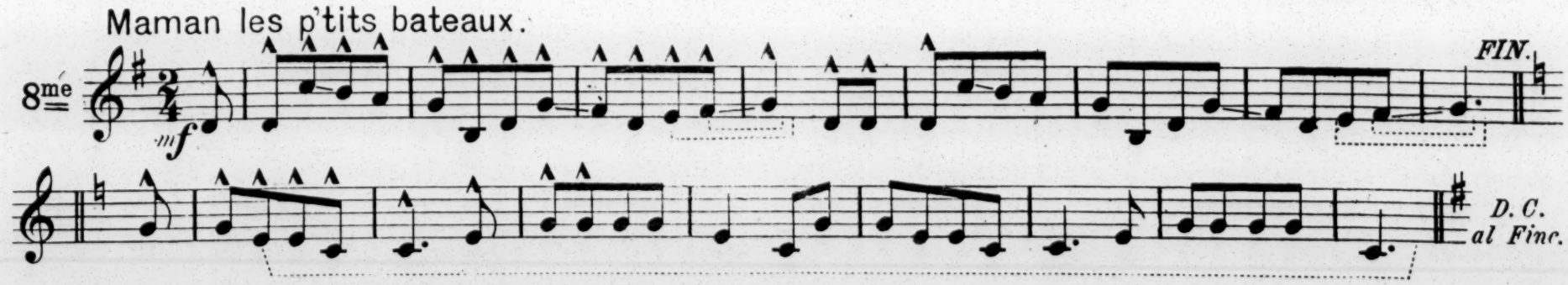
Ronde enfantine.

5me Moderato.

6me Allegretto.

Marche.

7me



Maman les p'tits bateaux.

8me *mf*

**NOTA. On trouvera dans le SUPPLÉMENT de cette première partie de la méthode les accompagnements pour 2e mandoline des récréations qu'elle renferme (la 1re mandoline étant écrite aussi, en partition.) A ce recueil de duos faciles et progressifs qu'il forme ainsi sont joints, dans le SUPPLÉMENT, de nombreux exercices techniques et mélodiques à la 1re position.*

Récréations en Trémolo.

(avec arrêt à la fin de chaque note.)

Pensant que l'élève, s'il a travaillé consciencieusement les exercices précédents, doit avoir acquis déjà un peu d'indépendance dans chaque main, nous lui donnons maintenant des mélodies à exécuter en trémolo et en mesure. Il devra d'abord les jouer en détaché, dans un mouvement plus vif que celui indiqué, puis ensuite en trémolo non mesuré, et enfin en comptant les temps. (Ne pas oublier l'arrêt à la fin de chaque note, même si à cause de cela la mélodie paraît moins chantante; c'est à titre d'exercice que nous le demandons.)

Si la préoccupation de la mesure gêne par trop la liberté du mouvement de la main droite, on devra ne pas trop insister et différer encore un peu son application rigoureuse.

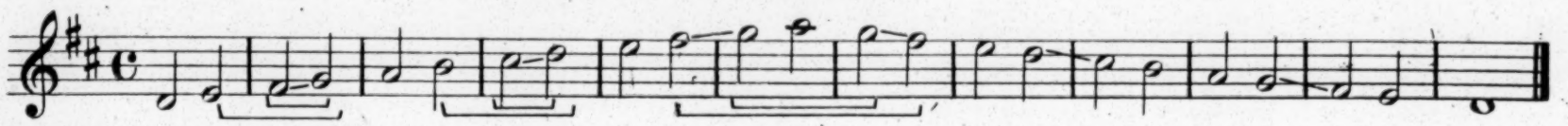
Cette latitude momentanée que nous laissons ne concerne, bien entendu, que les passages joués en trémolo. On devra toujours observer exactement la mesure dans les exercices et récréations en détaché, et tendre à ce qu'elle constitue de moins en moins par elle-même une difficulté particulière.

Entre chacun des exercices qui suivent, l'élève devra reprendre et perfectionner un des exercices détachés qui précèdent, en tâchant d'obtenir petit à petit plus de vitesse, et sans dépasser encore une sonorité moyenne.

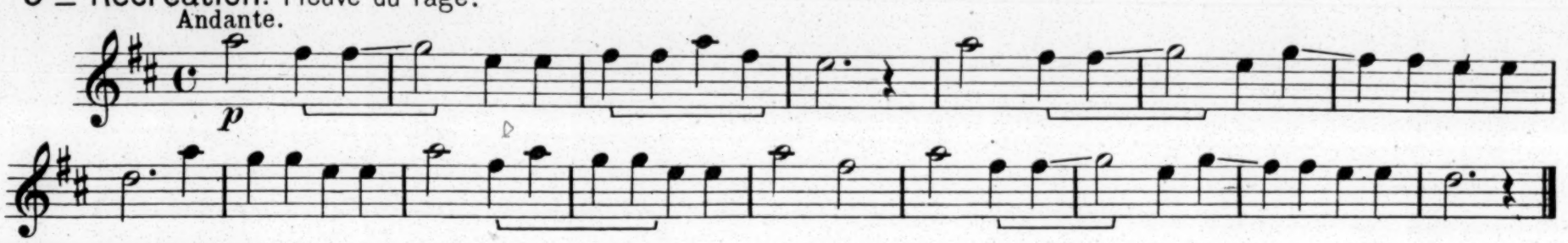
Ton de **RÉ Majeur**

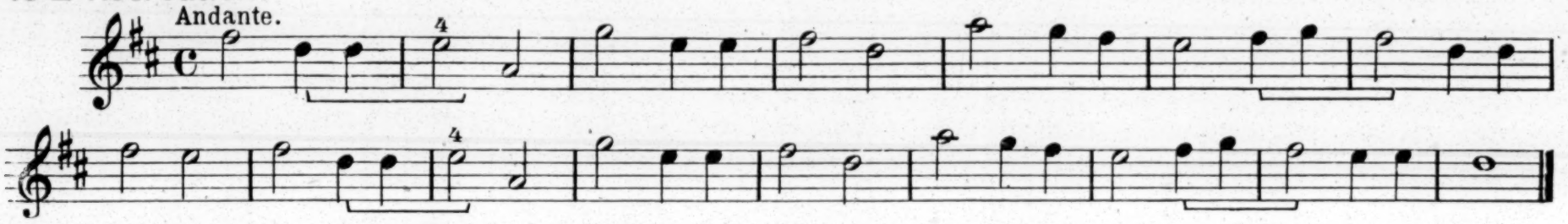
(2 dièzes à la clé: FA♯, DO♯)

Gamme
(demi-tons: FA♯-SOL, DO♯-RÉ.



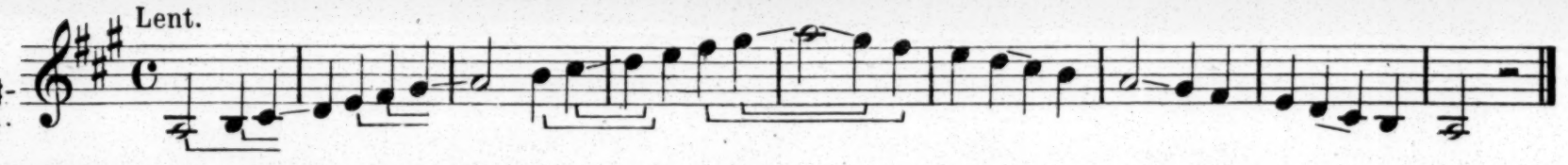
9ème Récréation. Fleuve du Tage.

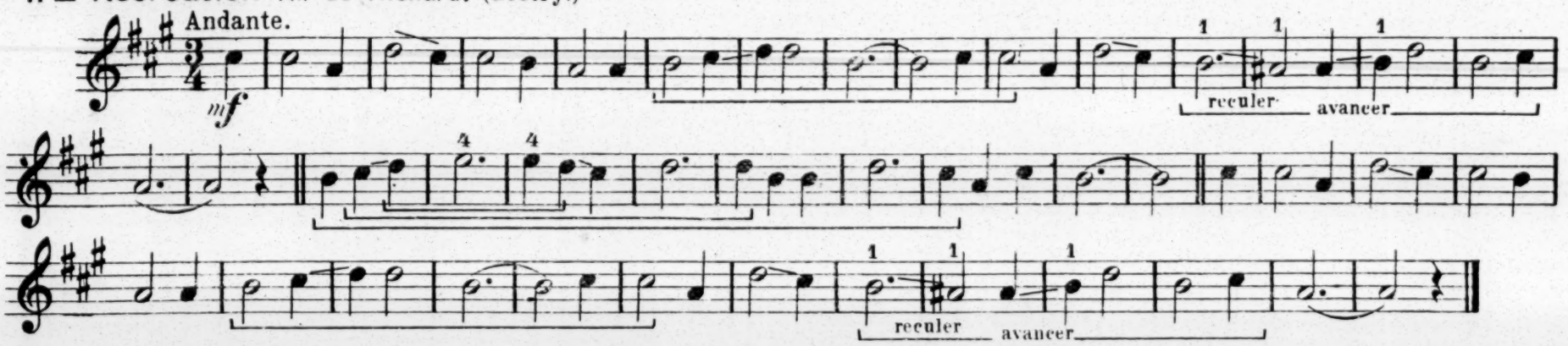


10ème Récréation.

Ton de **LA Majeur**

(3 dièzes à la cle: FA♯, DO♯, SOL♯)

Gamme
(demi-tons: DO♯-RÉ, SOL♯-LA.



11ème Récréation Air de Richard. (Grétry.)

12ème Récréation.

L'élève pourra donc se le procurer utilement, d'autant plus que les parties de 2e mandoline qu'il contient étant écrites à la 1re position et de façon très simple leur étude constituera également, même pour l'élève jouant seul, un travail très profitable.

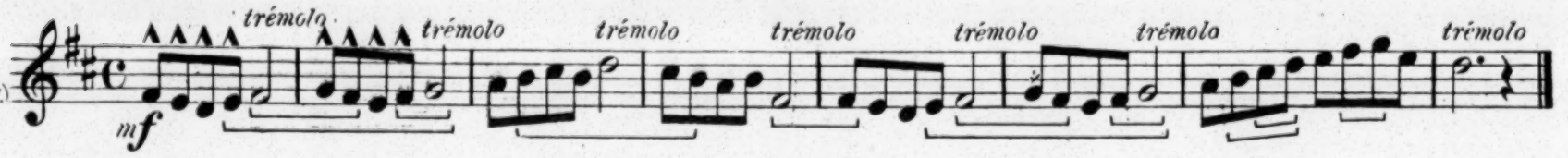
Emploi alternatif du Détaché et du Trémolo.

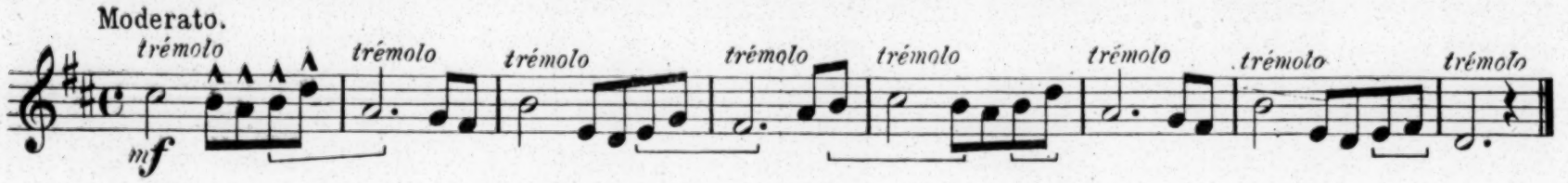
Quand des notes détachées sont mélangées avec des notes en trémolo il faut attaquer ce dernier très tranquillement, en évitant l'appréhension instinctive que son approche inspire souvent et qui peut occasionner de la raideur. On devra donc dans les exercices suivants, jouer le trémolo plus lentement qu'on ne le ferait s'il était soutenu longtemps, jusqu'à ce que la main puisse passer d'un genre d'exécution à l'autre librement et sans la moindre difficulté.

Nous avons gradué les exercices et récréations de façon à présenter d'abord des notes en trémolo assez longues, venant après un petit nombre de notes détachées, pour arriver ensuite à des notes en trémolo plus courtes et plus isolées.

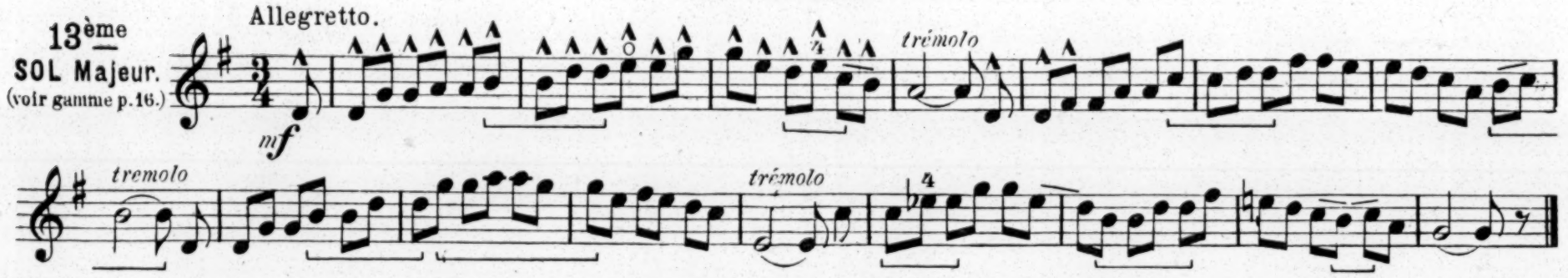
Exercices.

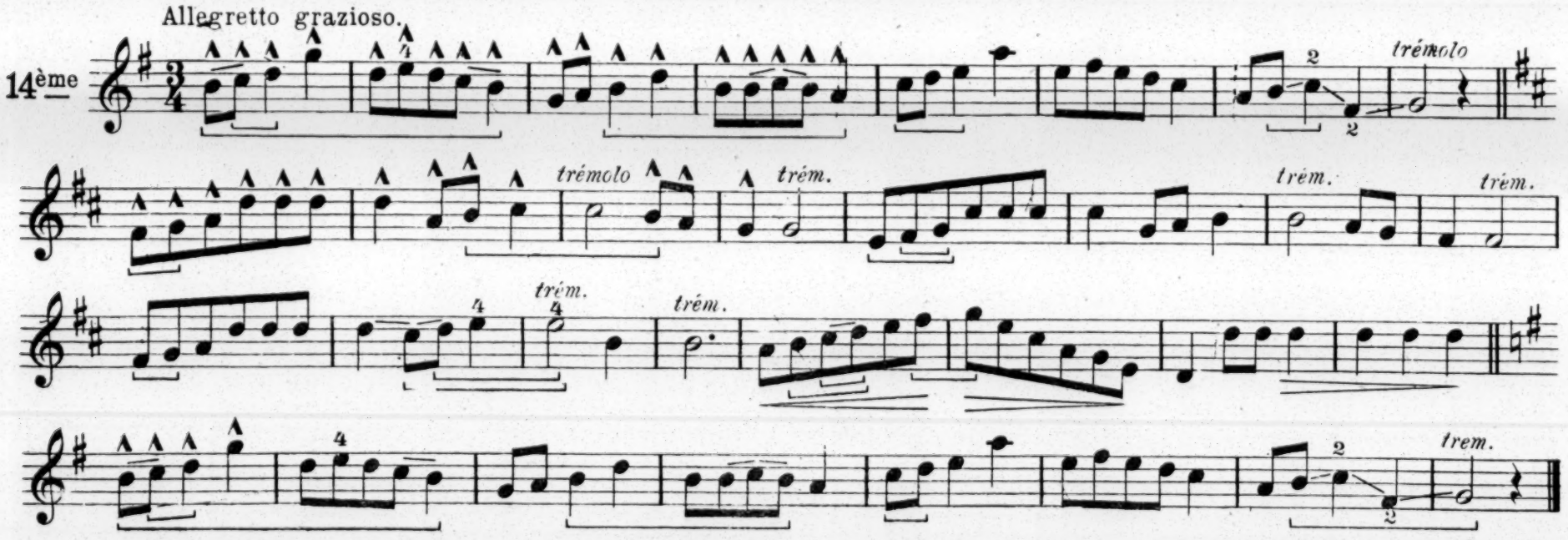
Andantino.

N° 1.
RÉ Majeur.
(voir gamme p. 17.)

Moderato.

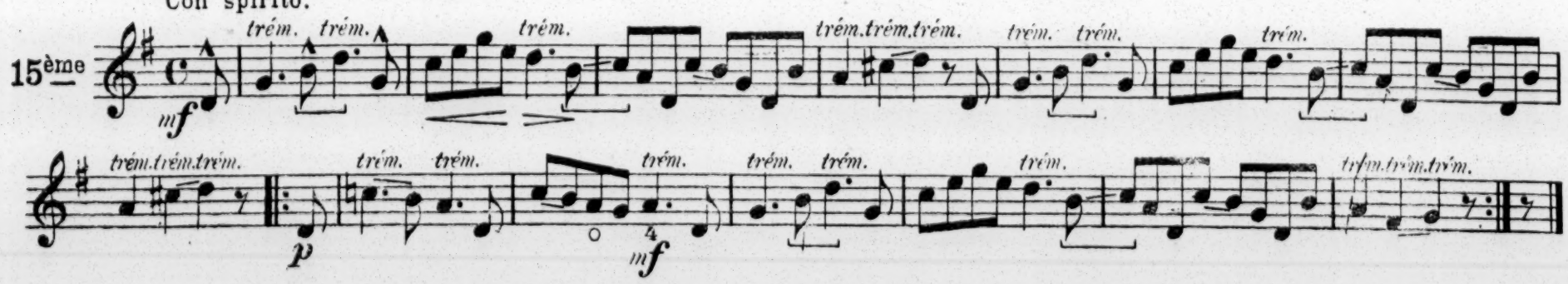
N° 2.
RÉ Majeur.

Récréations.

13ème
SOL Majeur.
(voir gamme p. 16.)

Allegretto.

14ème

Allegretto grazioso.

Le gai laboureur. (Schumann.)

Con spirito.

15ème

Du Trémolo ininterrompu.

Lorsqu'on veut lier les sons on doit faire le trémolo sans arrêt entre les notes (ce qui donne l'apparence de plusieurs notes exécutées avec un seul coup d'archet, sur le violon). Pour que la sonorité soit jolie et bien uniformément soutenue il faut:
1º que les doigts de la main gauche se posent et s'enlèvent avec force et netteté, pour éviter que la clarté du timbre soit atténuée à ces moments-là;
2º que la main droite soit bien indépendante, c'est-à-dire que son mouvement ne doit être ni crispé, ni ralenti, lorsque se présentent à la main gauche des écarts difficiles on des changements de notes.
3º Que la main droite exécute les changements de cordes très rapidement et d'une façon uniforme, afin de rendre imperceptible l'interruption causée par le déplacement de la main. Pour cela, il suffit de donner toujours en remontant ⊔ le dernier coup de plume sur la corde qu'on veut quitter, et d'attaquer la corde nouvelle avec le coup de plume en bas ∧, mais sans marquer de temps de repos entre ces deux coups de plume.

Pour arriver à exécuter régulièrement, et de façon machinale pour ainsi dire, ces changements de cordes, il faut commencer le trémolo très lentement et sur un nombre de coups de plume limité, en augmentant peu à peu la vitesse du mouvement d'abord, puis le nombre des coups de plume, jusqu'à ce qu'on puisse se dispenser de les compter.

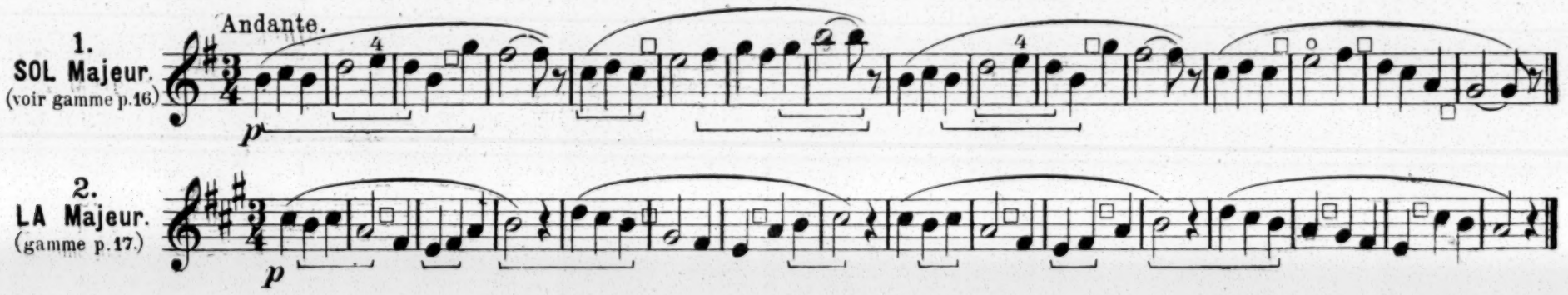
Exercices préparatoires

à répéter en variant les notes et les cordes.

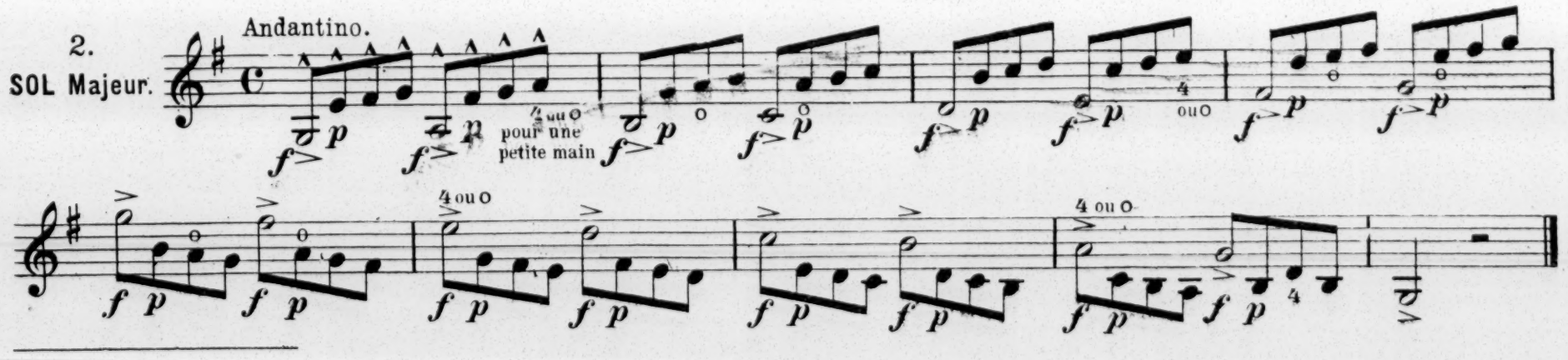
N.B. Bien veiller à ne pas traîner la plume d'une corde à l'autre au moment du changement, comme ceci:

C'est surtout en passant d'une corde inférieure à une corde supérieure qu'on risque de tomber dans ce défaut. Pour l'éviter, il suffira de soulever très légèrement la main après le dernier coup de plume en ⊔ donné sur une corde inférieure, afin de passer ensuite au-dessus de cette corde, sans la toucher.

Exercices récréatifs.

Les liaisons indiquent de conserver le trémolo sans arrêt.
Nous marquons les changements de cordes par le signe □, pour que l'élève les travaille spécialement.

Exercices pour le détaché *ff* (Voir explication du coup de plume p.9)

La main droite devant avoir, acquis une certaine force, on peut maintenant s'exercer à obtenir plus de son pour les détachés (une plume assez résistante est nécessaire pour cela), puis ensuite à exécuter alternativement des détachés *f* et *pp*, en marquant bien la différence du mouvement de la main droite suivant la nuance à obtenir.

Observation. Dans l'exercice ci-dessous, nous indiquons la première note de chaque groupe comme devant durer deux temps, bien qu'étant faite en détaché; si on garde bien le doigt posé en appuyant fortement le son devra se prolonger, car les trois autres notes du groupe ne sont pas faites sur la même corde ni avec le même doigt et ne l'en empêcheront donc pas; elles seront jouées *pp* et formeront une sorte d'accompagnement à la première. Cet exercice sera utile pour les deux mains, en développant l'indépendance du doigté et du coup de plume.

Quand et comment doit-on employer les coups de plume étudiés jusqu'ici?

(Détaché; Trémolo avec arrêt entre les notes; Trémolo ininterrompu.)

Après avoir mis ces procédés d'exécution à la disposition du débutant, il nous faut lui montrer de quelle façon il devra en user. Disons de suite qu'il n'est pas possible de donner une règle précise, mais seulement des indications générales qui guideront son goût personnel et que complèteront, du reste, les exercices et récréations contenus dans la méthode.

On ne peut dire en effet que le trémolo doit être fait sur telle ou telle valeur de note; car, pour les valeurs moyennes ou courtes tout au moins, la vitesse ou la lenteur de la mesure peut modifier le mode d'exécution. Il faut tenir compte aussi de l'habileté de l'élève, du caractère de la phrase et de la façon dont les notes sont présentées.

On devra le faire lorsque la durée des notes sera suffisante; c'est-à-dire presque toujours sur les **blanches** ou notes plus longues; sur les noires dans les mouvements lents et modérés et sur les croches dans les mouvements lents. Quand on ne pourra le faire correctement il faudra détacher les notes, un bon détaché étant toujours préférable à un mauvais trémolo.

Pour l'exécution des mélodies chantantes et d'un mouvement modéré ou lent, on emploiera souvent le trémolo ininterrompu, en ne s'arrêtant légèrement qu'à la fin d'une phrase musicale ou entre deux parties de phrase (généralement deux ou quatre mesures). Bien entendu, si deux ou plusieurs notes semblables se présentent successivement dans le courant d'une phrase, il faudra s'interrompre après chacune d'elles pour marquer le commencement de la suivante; de même, si on veut accentuer fortement des notes, on interrompra légèrement le trémolo devant elles; si dans le courant de la phrase se présentent des notes trop rapides pour être faites en trémolo, on les détachera.

Dans la méthode nous indiquons par des liaisons le trémolo ininterrompu. L'élève devra toujours les observer scrupuleusement et s'arrêter entre chacune d'elles, de même qu'entre les notes qui ne seront pas liées. Plus tard, quand il exécutera des morceaux qui ne seront pas toujours bien annotés, il ne devra pas craindre de s'en rapporter à son goût personnel guidé par les indications ci-dessus, si les liaisons ne sont pas marquées ainsi qu'elles devraient l'être.

N.B. Afin de pouvoir nuancer les morceaux qui suivent, l'élève devra maintenant s'exercer à augmenter et diminuer le son, à son gré, pendant le trémolo, suivant la force de poignet dont il disposera, et sans jamais arriver à la crispation ou au grattage en voulant obtenir un son plus fort que celui qu'il pourra donner convenablement. (Ici encore il faut laisser au temps et à la pratique le soin d'agir.) Il exécutera donc entre chaque récréation une ou plusieurs notes très longues en développant et atténuant progressivement leur sonorité.

Ex. *mf* > *pp* *pp* < *f* > *p*

Récréations * (*Voir le NOTA.*)

Ciao.

Tempo di Valse.

16ème SOL Majeur. (voir gamme p.16.)

p *mf*

(HAYDN.)

17ème RÉ Majeur. (voir gamme p.17.)

Maestoso.

trém. *dolce e sostenuto* *f*

trém. *dolce* *trém.* *più forte*

Menuet du Bourgeois. (Lulli.)

18ème RÉ Majeur. (voir gamme p.17.)

Tempo di Minuetto.

p *FIN.* *D.C.al Fine.*

19ème LA Majeur. (voir gamme p.17.)

Andante.

Croches en trémolo. *FIN.* *D.C. al Fine.*

---

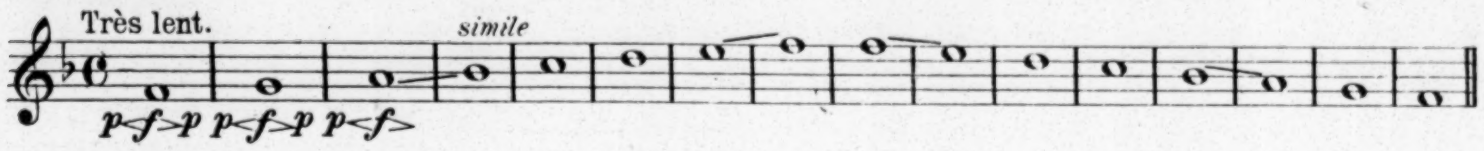
* ***NOTA.*** *Pour permettre à l'élève de retrouver, dans les morceaux qu'il pourra désirer jouer, la progression de difficulté observée dans la Méthode, nous indiquerons, au bas de quelques pages, les titres d'œuvres choisies, d'un degré de force sen-*

Ton de **FA Majeur**

1 bémol à la clé (si ♭). Les demi-tons sont placés entre LA et SI ♭ et entre MI et FA.

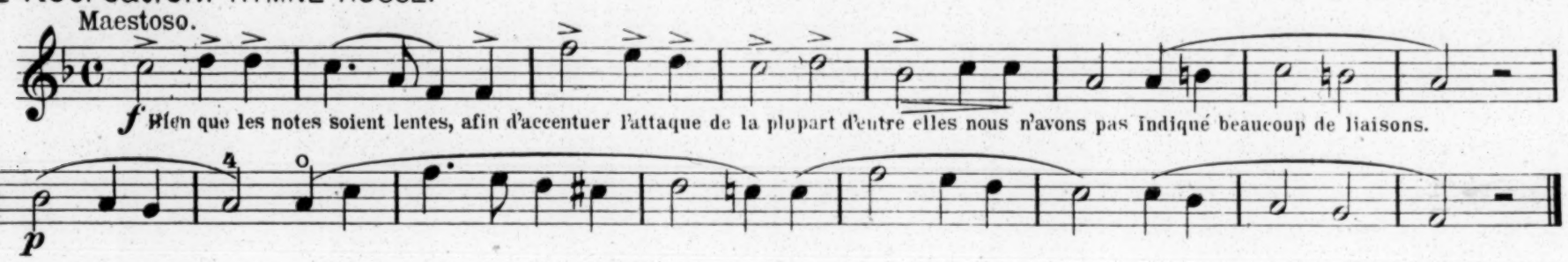
Nota. Les tons comportant des dièzes à la clé offrent, en général, plus de facilité que ceux avec des bémols, mais il faut néanmoins s'accoutumer à ceux-ci, aussi abordons-nous dès maintenant les deux premiers tons avec des bémols, nos exemples étant, du reste, exempts de toute difficulté.

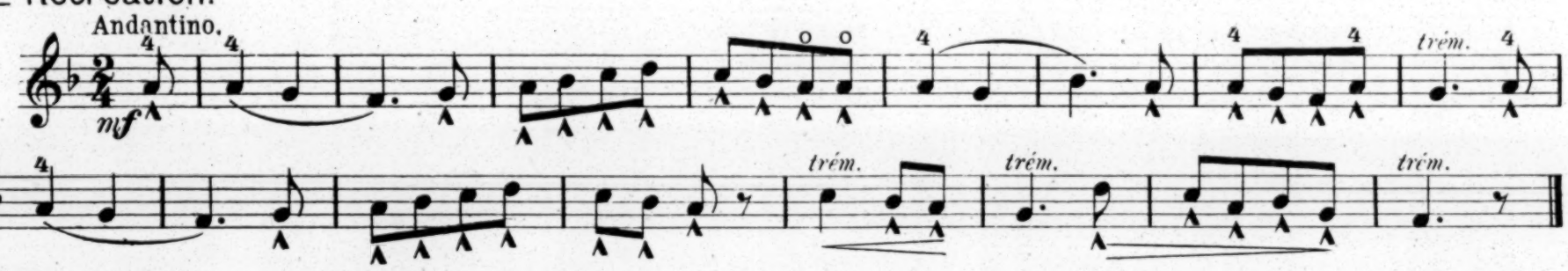
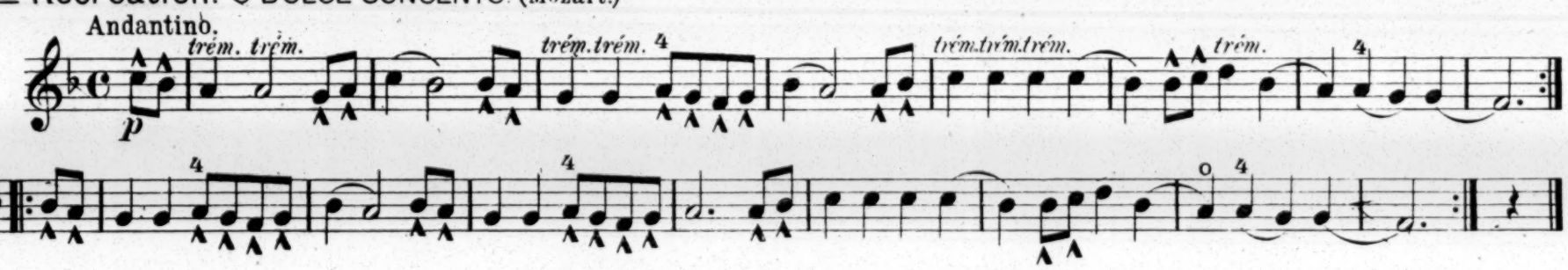
Gamme.



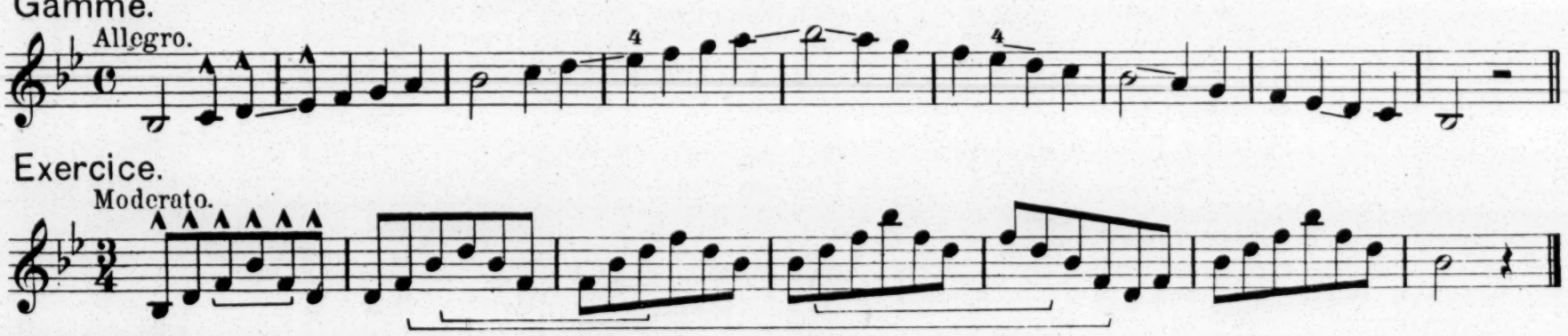
On devra la faire aussi en détaché, en allant le plus vivement possible.

Exercice.

20ème Récréation. HYMNE RUSSE.

f Bien que les notes soient lentes, afin d'accentuer l'attaque de la plupart d'entre elles nous n'avons pas indiqué beaucoup de liaisons.

21ème Récréation.

22ème Récréation. O DOLCE CONCENTO. (Mozart.)

Ton de **SI** bémol **Majeur**

2 bémols à la clé (si ♭ et mi ♭). Les demi-tons sont placés entre RÉ et MI ♭ et entre LA et SI ♭.

Gamme.

23ème Récréation. (Haydn.)

siblement égal à celui des exercices etudiés déjà à ces différents endroits de l'ouvrage.

Dans un même mouvement, des notes de même valeur peuvent être exécutées différemment (en détaché ou en trémolo).

Ceci complète l'explication donnée p. 20. Des notes d'une durée relativement courte, (c'est-à-dire se trouvant sur la limite à laquelle il est encore possible à l'exécutant de les jouer en trémolo) peuvent être faites, dans un même mouvement, de l'une au l'autre manière, suivant différentes causes:

1º Il sera plus facile de conserver le trémolo si elles présentent peu ou pas de changements de cordes entre elles, que s'il en existe, au contraire, de très fréquents;

2º Si plusieurs notes semblables se présentent à la suite les unes des autres, on sera obligé de les détacher si on sent que l'arrêt nécessaire entre chacune d'elles ne laisse plus assez de durée à la note pour éviter qu'elle n'ait l'apparence crispée et brève, alors qu'on aurait pu garder le trémolo si les notes avaient été différentes;

3º Des notes vives qu'on devrait forcément exécuter en détaché s'il y en avait plusieurs de suite, pourront, la plupart du temps, être faites en trémolo quand elles seront placées isolément (une seule) entre des notes plus longues faites elles-mêmes en trémolo.

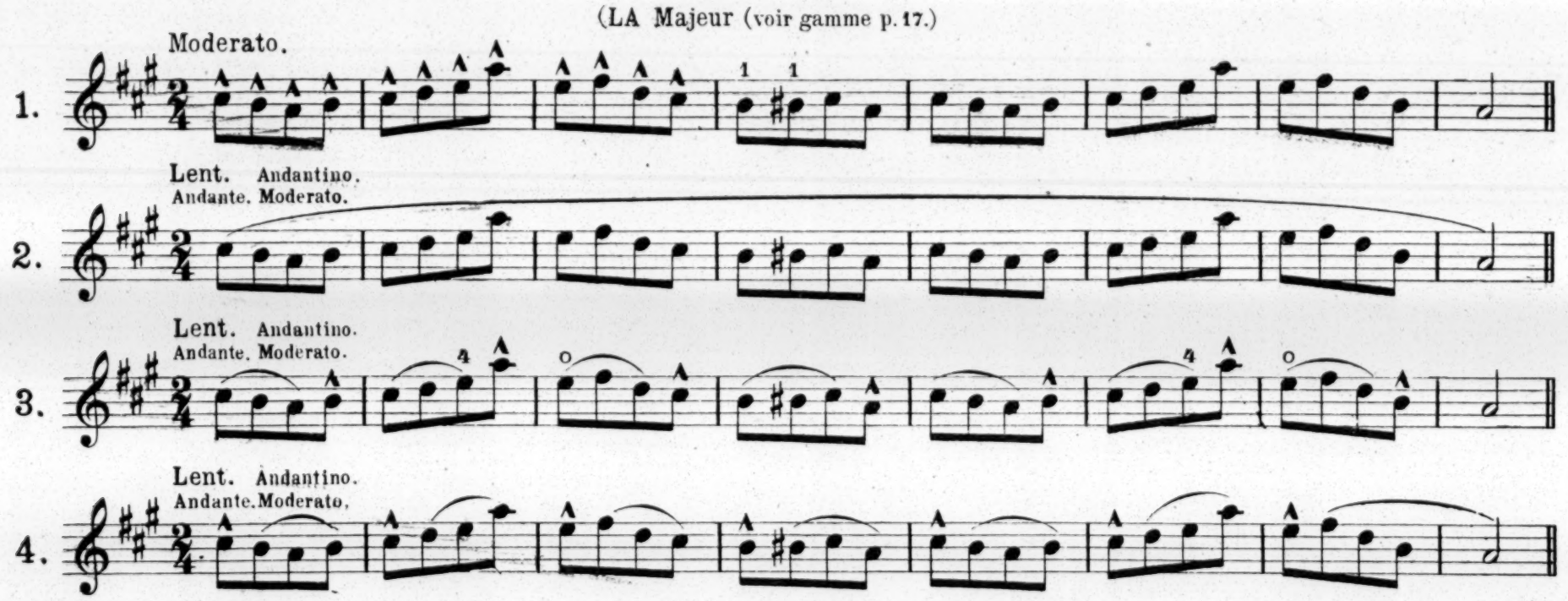
Disons comme indication générale que:

Dans un mouvement Andante ou Largo les doubles-croches (voir p. 29). } pourront être faites
De l'Andantino à l'Allegretto les croches . . . . . } suivant les cas en
De l'Allegro au Presto (dans le temps de Valse par exemple) les noires . . . . . } détaché ou en trémolo

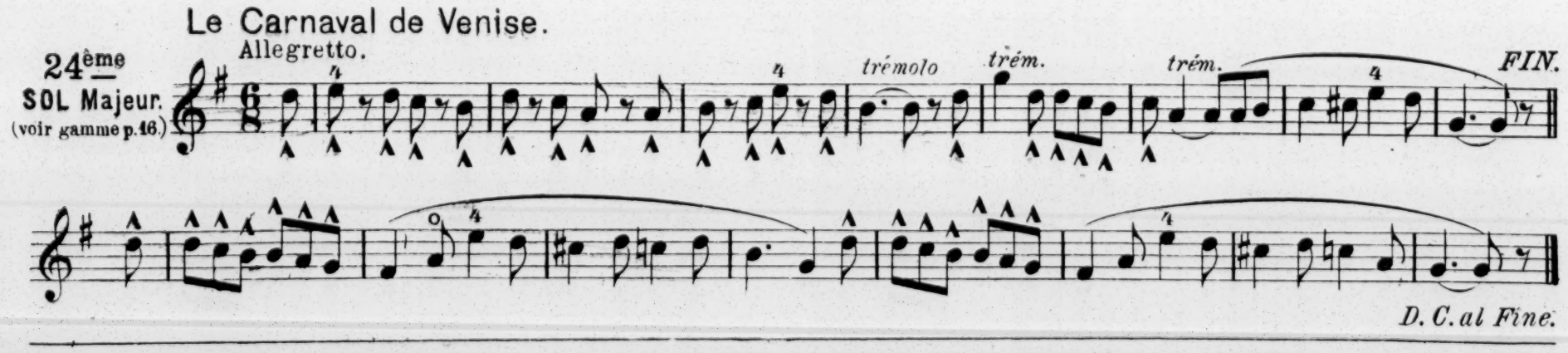
Tout ceci reste subordonné à l'habileté de l'exécutant, car certains, ayant un bon trémolo, pourront l'employer sur des notes d'une rapidité plus grande que celle à laquelle d'autres devront se borner.

Il faudra veiller à donner exactement la même densité de son sur les notes en détaché et sur celles en trémolo à moins d'indication contraire. Pour habituer la main droite à une indépendance absolue nous indiquons, avant les récréations, un exercice en croches répété plusieurs fois avec des coups de plume différents. Il faudra le jouer très lentement d'abord (en conservant leur valeur exacte aux notes détachées qu'on est généralement porté à presser) et ne l'accélérer que graduellement.

Exercice.

(LA Majeur (voir gamme p. 17.)

N.B. Entre une note en trémolo et une note en détaché la suivant immédiatement, on ne doit pas, généralement, arrêter le trémolo (à moins que ces deux notes ne soient semblables), afin de ne pas accroître l'impression de sécheresse que cause par elle même la note détachée. Cependant, au début, non seulement nous tolérerons cet arrêt, (très court, bien entendu) mais même nous le recommanderons afin d'éviter l'appréhension du changement de coup de plume. On devra arriver ensuite à le supprimer et passer directement du dernier coup de plume en trémolo à la note détachée; on serait empêché, du reste, sans cela, d'augmenter la vitesse du mouvement, autant qu'il sera possible de le faire.

Récréations.

Le Carnaval de Venise.

Morceau: *L'Angelus du Soir.*

Valse.

Tempo di valse.

25ème
SOL Majeur.

mf

ou pourrait aussi faire du trémolo lié

p

mf

Il pleut Bergère.

Andantino.

26ème
SOL Majeur.

p

rit. - - a tempo

cresc. *f* *riten.*

Romance.

Allegretto moderato.

27ème
LA Majeur.
(Gamme p.17.)

p

trém.

f

trém. *trém.*

rall. - - poco a poco

p

trém.

Gavotte.

28ème
FA Majeur.
(Gamme p.21.)

mf

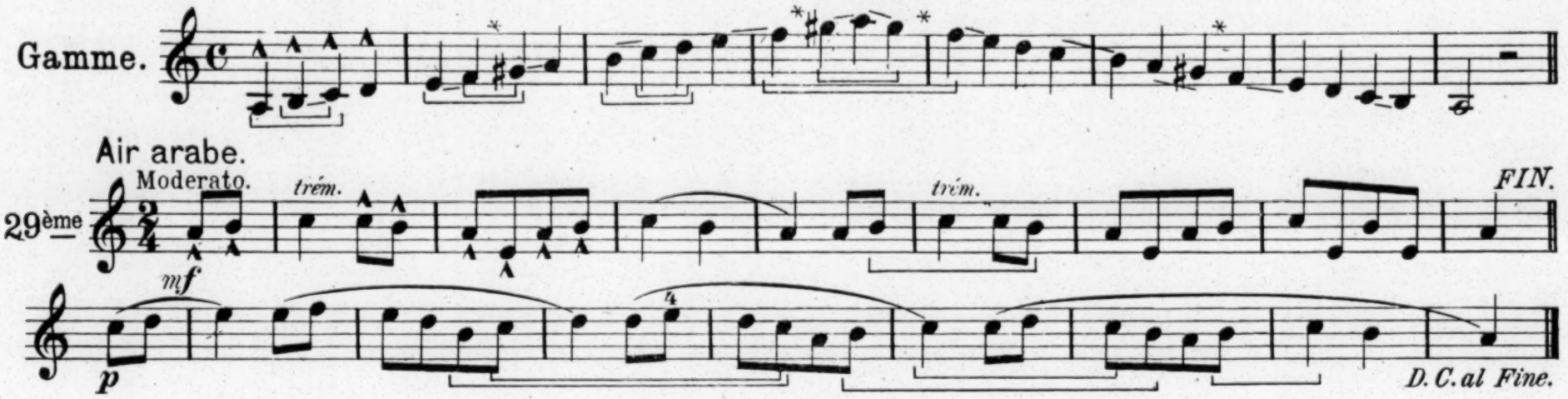
mf

Morceau: *Pensée Mélodique.*

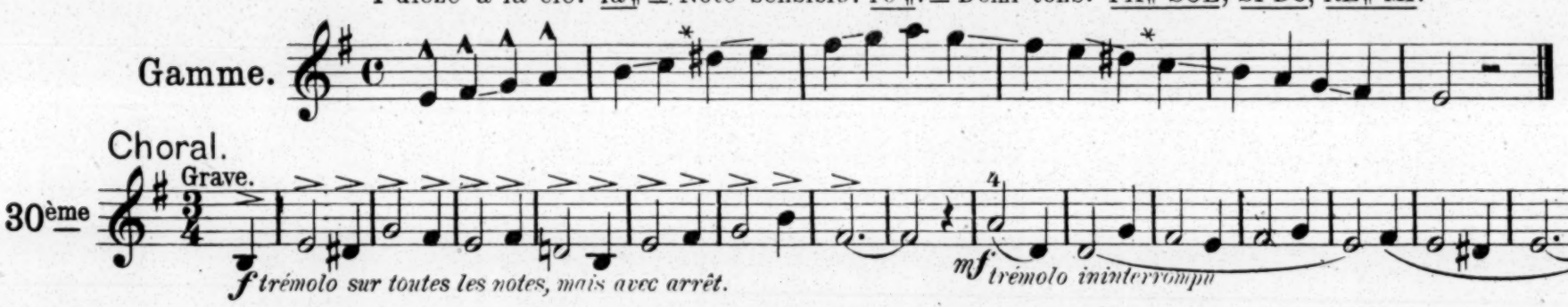
Gammes et récréations dans les tons mineurs les plus usités.

Ton de **LA mineur** (relatif de DO Majeur)

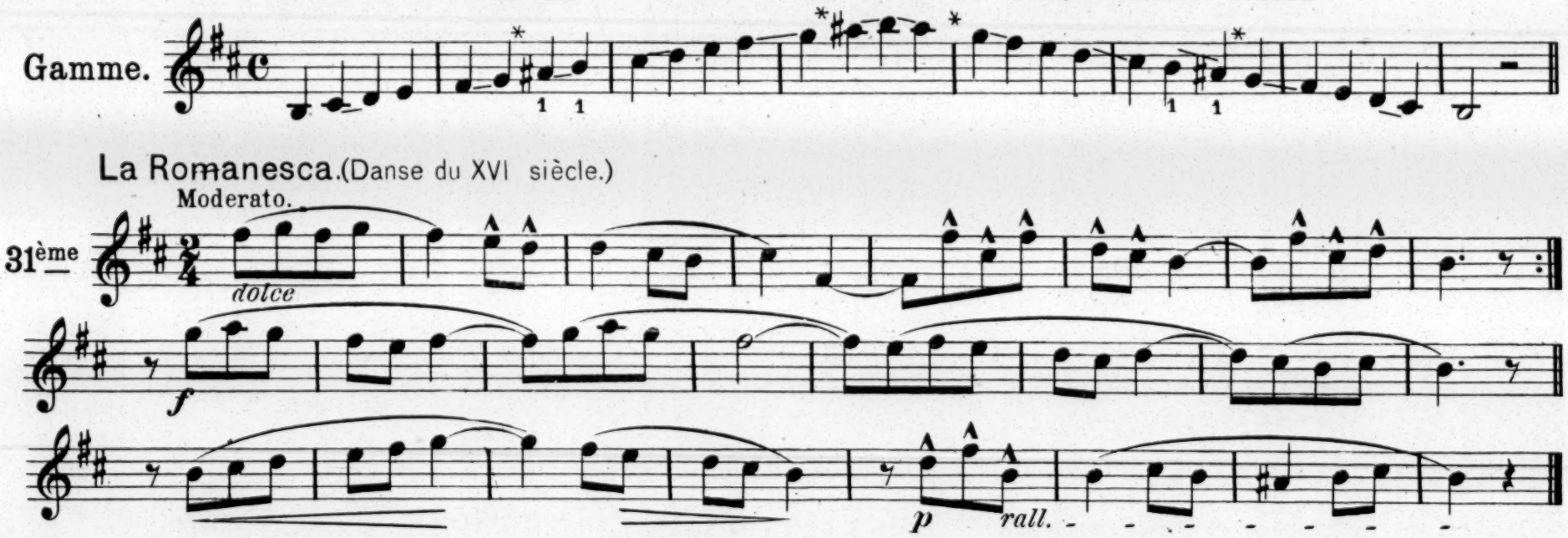
aucun accident à la clé _ Note sensible: sol♯ _ Demi-tons: SI-DO, MI-FA, SOL♯-LA.

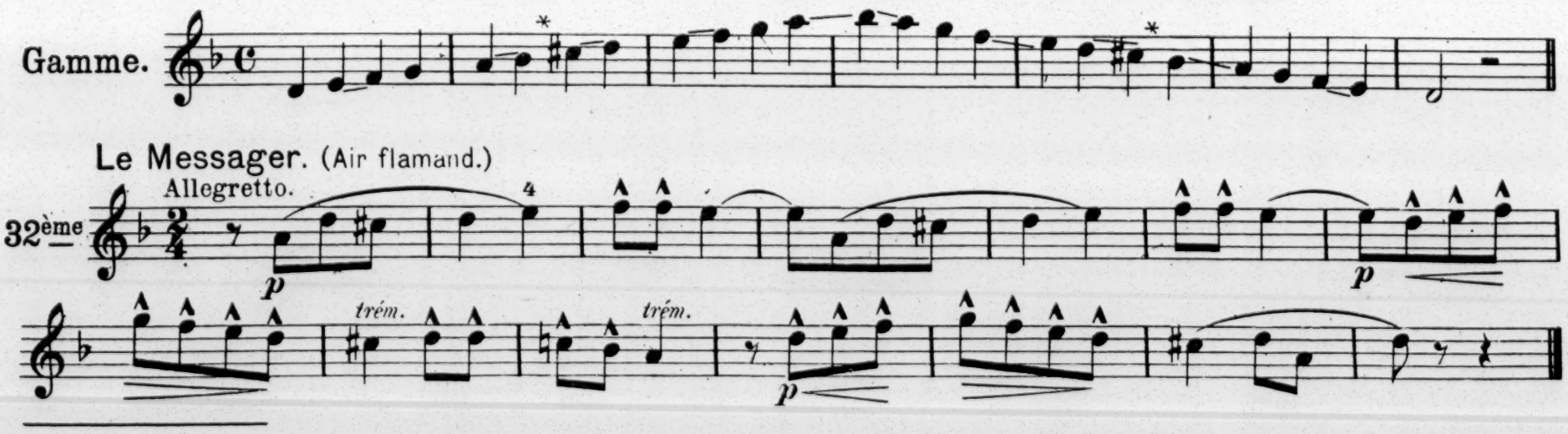
N.B. Nous indiquons par le signe * la place de l'intervalle de 2de augmentée (3 cases).

Ton de **MI mineur** (relatif de SOL Majeur)

1 dièze à la clé: fa♯ _ Note sensible: ré♯. _ Demi-tons: FA♯-SOL, SI-DO, RÉ♯-MI.



Ton de **SI mineur** (relatif de RÉ Majeur)

2 dièzes à la clé: fa♯, do♯ _ Note sensible: la♯ _ Demi-tons: DO♯-RE, FA♯-SOL, LA♯-SI.

Ton de **RÉ mineur** (relatif de FA Majeur)

1 bémol à la clé: si♭ _ Note sensible: do♯ _ Demi-tons: MI-FA, LA-SI♭, DO♯-RE.

Comment exécute-t-on les croches pointées suivies d'une double-croche?

Cette forme rhythmique peut s'exécuter de quatre façons différentes, suivant la vitesse de la mesure à laquelle elle est soumise:

1º En trémolo ininterrompu sur les deux notes quand le mouvement est assez lent et qu'il y a peu de changements de cordes;

2º En faisant du trémolo sur la croche pointée et en détachant la double-croche avec le coup de plume en bas (∧) tel qu'on l'a jusqu'ici employé) lorsque le mouvement, encore lent cependant, ne l'est plus autant, ou s'il y a de nombreux changements de cordes, ou des notes pareilles à la suite les unes des autres;

3º En faisant du trémolo sur la croche pointée et en détachant la double-croche avec le coup de plume en haut (⊔) lorsque la vitesse augmente un peu (approximativement de l'Andantino à l'Allegretto) (voir p. 22)

4º En détachant les deux notes *(coup de plume en bas* ∧ *pour la croche pointée,* et *en haut* ⊔ *pour la double-croche)* lorsque la mesure est vive. (voir p. 36)

1ère manière.

Jouer très lentement au début et tâcher que la main droite soit absolument indépendante de la main gauche; il ne faut pas qu'on ait de crispation au moment de la double-croche; du reste, la mesure étant très lente cette note ne doit présenter aucune difficulté et il n'y a pas trop à craindre cela.

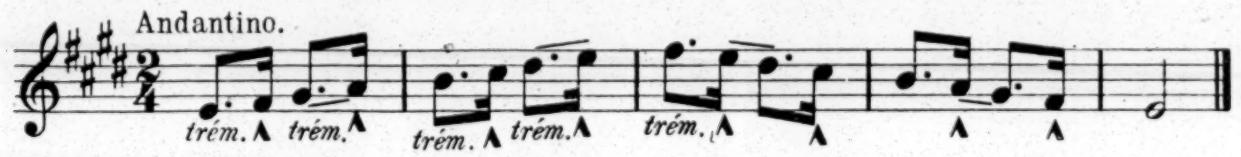
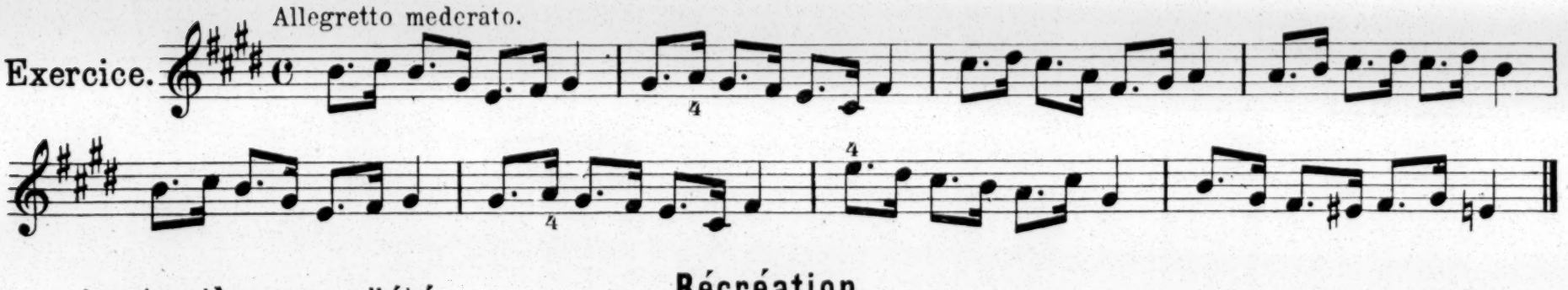
Exercice.
SOL Majeur.
(gamme p. 16)

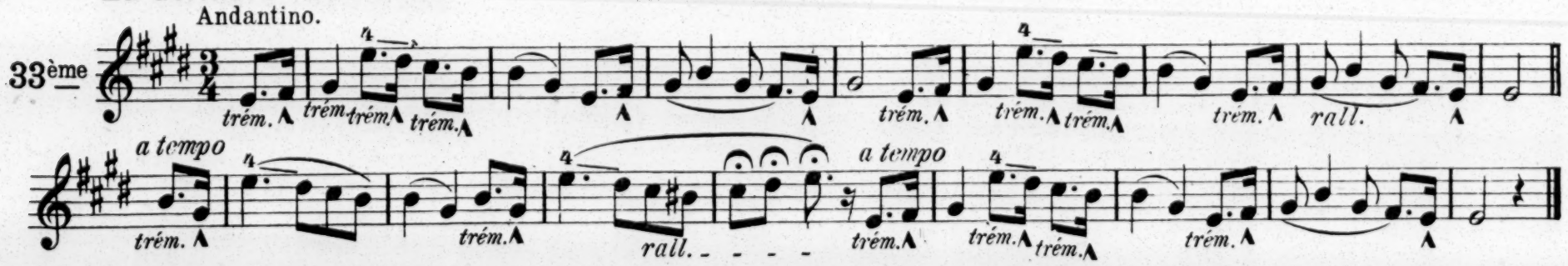
2me manière.

Il n'y a là aucune difficulté particulière; c'est le mélange de trémolo et de détaché tel que nous l'avons déjà vu (p. 18). Marquer d'abord un très léger arrêt entre le trémolo et le détaché; ensuite ne plus mettre d'interruption (voir p. 22 N.B.) Eviter la nonchalance pour l'exécution de la double-croche, c'est à dire ne pas la jouer trop lentement.

Ton de MI Majeur

4 dièzes à la clé: fa♯, do♯, sol♯, ré♯ — Demi-tons: SOL♯-LA, RÉ♯-MI.

Gamme.

Exercice.

Récréation.

La dernière rose d'été

N.B. Dans cette récréation nous indiquons ce coup de plume de façon uniforme à titre d'étude, mais on pourrait très bien à certains endroits, employer la 1ère manière ou la 3e (voir plus loin). Quand il n'y a pas de notes semblables consécutives, ni de changements de cordes on pourrait continuer le trémolo sur la note brève isolée entre deux plus longues (voir p. 22) Le caractère de la phrase étant chantant, ce serait une très bonne exécution.

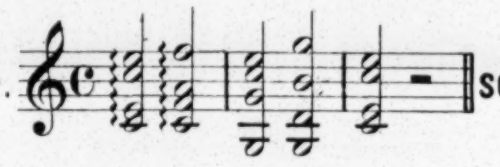
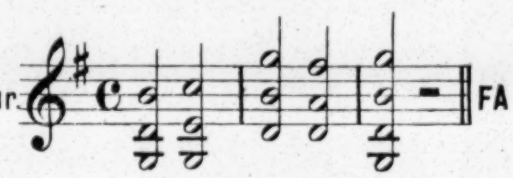
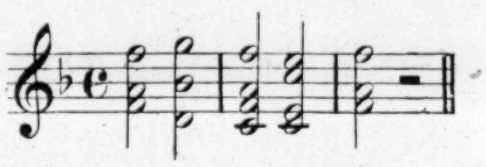
On pourrait donc faire.

etc.

Accords dans les tons les plus usités.

Pour contribuer à développer la force, la précision et l'écart des doigts de la main gauche, nous donnons ici quelques-uns des accords les plus fréquemment employés. L'élève devra s'attacher à bien garder les doigts posés et appuyés pendant toute la durée de l'accord pour que les sons se prolongent, et changer le doigté pour le suivant aussi vivement que possible. La main droite devra d'abord arpèger les notes constitutives de l'accord, afin qu'on puisse se rendre compte si une de ces notes n'est pas très bonne comme son (même si elle est juste) et, en ce cas, la corriger. Ensuite on donnera un coup de plume rapide pour tâcher d'obtenir l'effet d'un accord plaqué, mais on évitera bien soigneusement d'abandonner la plume, c'est-à-dire de la tenir mollement, ce qui produirait un son sec et désagréable, qu'on entend trop souvent.

Beaucoup aussi ne peuvent voir un accord sans l'exécuter fortissimo et d'un jeu dur. C'est une faute de goût absolue que de ne pas subordonner la nuance de l'accord, (s'il n y a pas d'indication dans ce sens) à la nuance de la mélodie qu'il ponctue ou termine.

DO Majeur.  SOL Majeur  FA Majeur. 

De l'Extension.

Nous abordons ici un chapitre que les élèves un peu nonchalants, ou bien ayant les doigts peu développés ne chercheront pas, la plupart du temps, à approfondir, en se donnant à eux-mêmes comme excuse que la difficulté leur est insurmontable. Nous ne saurions trop les dissuader de se laisser aller à ce renoncement avant la lettre, et nous pouvons affirmer qu'à de rares exceptions près, on peut, à condition d'y revenir souvent, arriver à bien faire l'extension, et, en admettant même qu'on juge (bien à tort) inutile ou trop pénible de s'assurer les facilités d'exécution dont son emploi permet de disposer, on devra néanmoins la travailler quelque peu, car le 4me doigt gagnera toujours à cette étude en force, indépendance, et l'on s'en servira à son écart ordinaire plus librement et plus rapidement; or, plus nous avancerons et plus nous reconnaîtrons qu'il est indispensable de pouvoir user de lui aussi couramment que des autres. (On va le voir surtout dans l'étude des doubles-croches que nous allons bientôt aborder (voir p.29)

Faire une extension c'est avancer le 4me doigt d'un ½ ton (et parfois un ton) au delà de sa portée ordinaire, sans enlever les autres doigts s'ils sont posés et sans déplacer la main. Cela permet souvent d'éviter des changements de corde et des différences de timbre désagréables, tout en facilitant la vitesse ou le tremolo. Elle augmente aussi l'étendue de la 1re position en la portant au do.

Allegretto moderato.

Ex:

On ne peut bien exécuter ceci en trémolo dans le mouvement demandé qu'au moyen de l'extension.

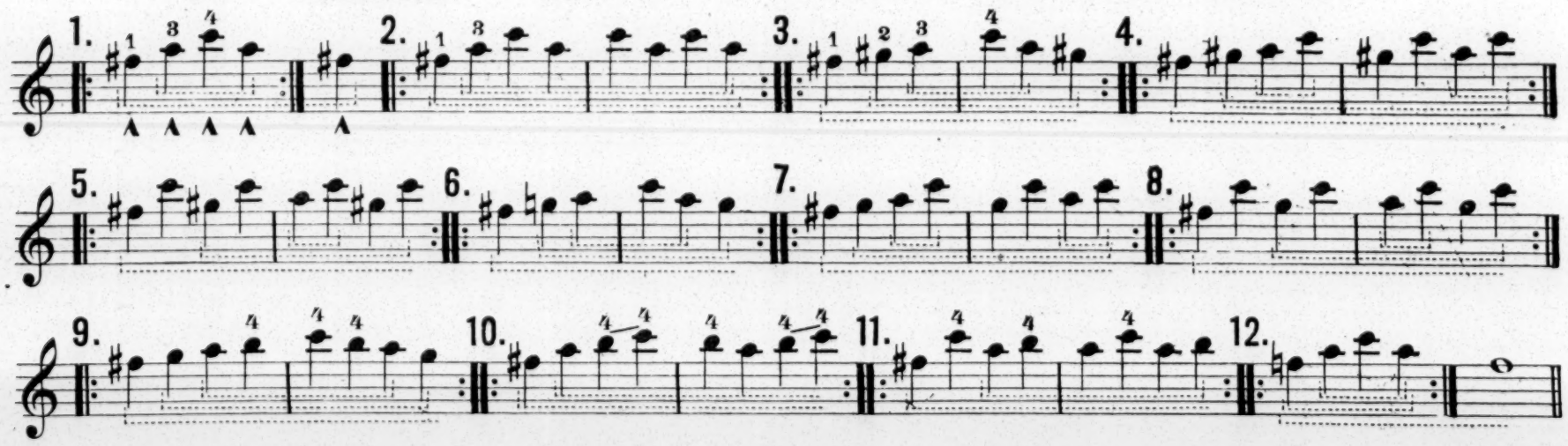
Quand on porte le 4me doigt de sa place ordinaire à l'extension il doit glisser rapidement sur la corde, sans se soulever ni sans cesser d'appuyer.

Nous donnons ci-après quelques exercices très progressifs que l'élève devra faire souvent et peu de temps à la fois (au même titre que ceux de la p.15).

N.B. Ne pas oublier de revenir toujours sur ce qui a été fait précédemment pour le perfectionner.

Exercices.

Garder le 1er doigt fixe dans tous ces exercices. Ils seront tous terminés comme le 1er par un FA♯.



Observations: Jouer lentement au début pour déployer toute la force possible dans le 4me doigt au moment précis où on le pose, afin que le son soit bon, car l'effort fait pour tendre le doigt diminue la force d'appui.

Ces exercices devront être répétés sur les autres cordes la, ré, sol, en observant les mêmes écarts. On ne devra pas suivre trop rapidement la progression qu'ils forment entre eux et il faudra ne passer à un nouveau que lorsque le précédent sera bien fait. On y reviendra souvent pour les jouer de plus en plus vite.

Note importante. Si on ne peut obtenir un son parfait pour l'extension au début, à cause du manque de force ou d'écart, on devra se contenter par exception du son défectueux produit, plutôt que de soulever les autres doigts pour porter la main en avant et pouvoir ainsi le rendre meilleur, car il n'y aurait pas alors de travail utile; mais, néanmoins, il faudra faire de son mieux pour améliorer le son en donnant tout l'effort possible, dût-on ne pouvoir le répéter que deux ou trois fois de suite. En y revenant souvent on aura un résultat et il ne faut donc pas faire état trop complaisamment de cette licence que nous donnons.

Exécution des Triolets.

Nous avons dit déjà que la valeur théorique des notes n'était pas seulement à considérer pour déterminer leur mode d'exécution, mais bien aussi leur durée effective, suivant la vitesse de la mesure. Les triolets, de même que les croches, pourront donc être faits soit en trémolo dans les mouvements lents, soit en détaché dans le même sens (∧) et même, lorsque la rapidité de la mesure augmentera, en détaché alterné (∧ ⊔). Dans la 1re des récréations qui suivent il y a des triolets en trémolo et en détaché dans le même sens; en même temps nous y trouverons l'application de l'extension.

Ton de **SOL mineur** (relatif de SI♭ Majeur)

2 bémols à la clé: si♭, mi♭ —Note sensible: fa♯ - Demi-tons: LA-SI♭, RE-MI♭, FA♯-SOL.

Gamme.

Récréations.

Célèbre Sérénade. (Schubert)

34ème

Moderato.

p espressivo — *trém.* — *mf* — *p rall.* — *trém.* — *mf* — *f* — *p* — *energico* — *trém.* — *mf* — *f* — *mf* — *f* — *trém.* — *pp* — *mf* — *rall.*

Plaisir d'amour. (Martini)

35ème (Sol Majeur et sol Mineur.)

Andante.

p — *f* — *p* — Animato. — *rall.* — *a tempo.* — *p*

Croches pointées suivies d'une double-croche.

3me manière.

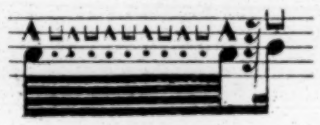
Si on augmentait graduellement la vitesse de la mesure en gardant le deuxième mode d'exécution pour cette forme rhythmique, il arriverait un moment où la main droite se crisperait pour donner rapidement les deux coups de plume en ∧ qui se trouveraient à la suite l'un de l'autre: celui sur la double-croche et celui qui doit commencer le trémolo venant immédiatement après. Non seulement le jeu serait fatigant et dur à l'oreille, si ces groupes de deux notes étaient nombreux, mais encore cette vitesse déjà difficilement atteinte ne pourrait pas être dépassée. Pour obvier à cet inconvénient on doit terminer par exception le trémolo en descendant ∧ et on prend la double-croche en remontant ⊔; de la sorte les coups de plume se suivent sans se redoubler et on peut augmenter passablement la vitesse; même, comme cette exécution est plus douce, plus souple que la deuxième manière, on l'emploie très fréquemment dans des mouvements modérés ou assez lents, alors qu'on pourrait se servir de la précédente.

L'élève s'habituera d'abord à ce nouveau coup de plume par l'exercice qui suit, sans craindre d'exagérer un peu le dernier battement du trémolo en ∧ jusqu'à ce qu'il le fasse tout à fait à son gré; après quoi il devra au contraire l'égaliser absolument avec les autres. Il faudra aussi laisser un léger arrêt entre ce dernier coup de plume et la double-croche pour ne pas avoir d'appréhension; puis ensuite on arrivera à faire aboutir le trémolo sur le détaché, sans aucune interruption entre les deux notes.

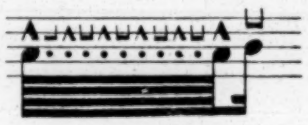
Exercices préparatoires.

Nº 1.

Effet:

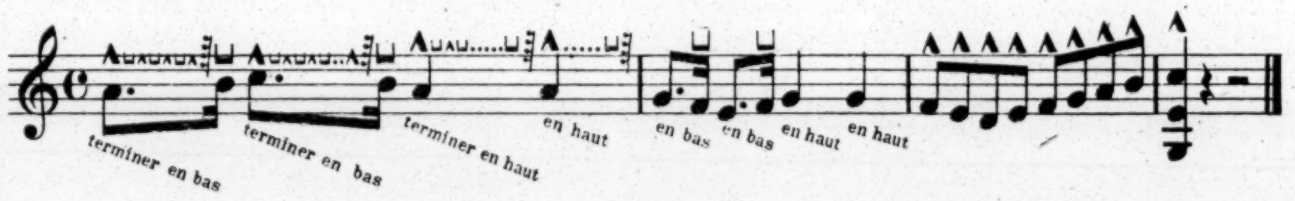


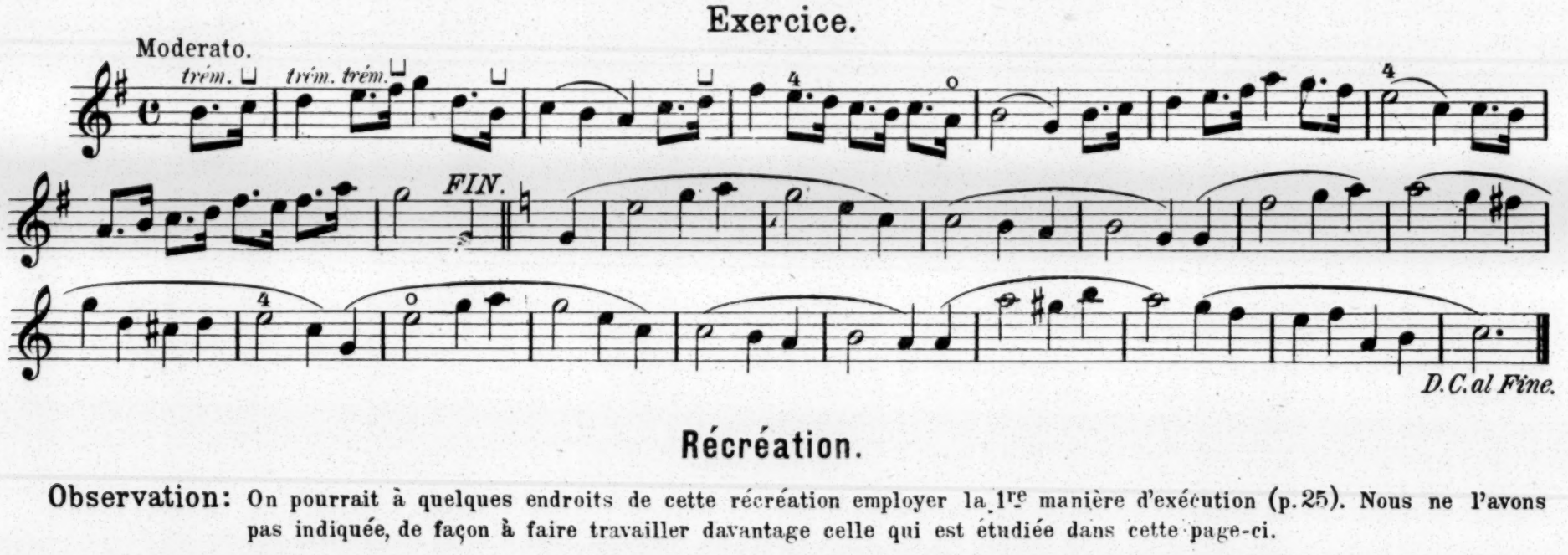
ensuite:



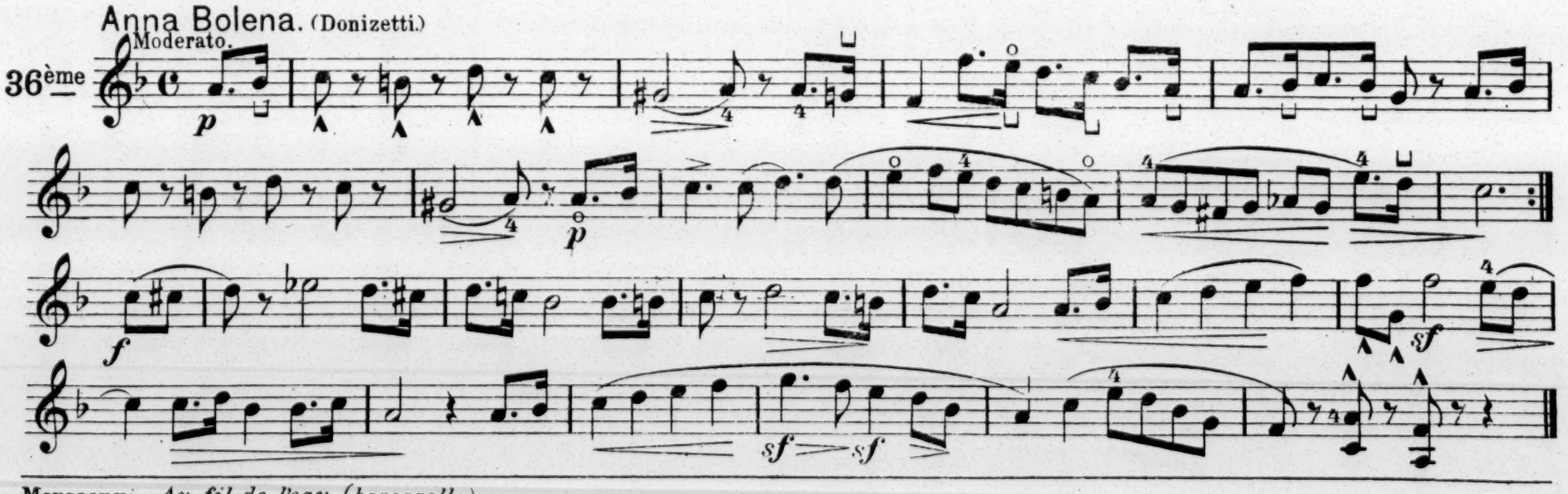
Observer d'abord une mesure très lente et faire un trémolo modéré; puis accélérer graduellement d'abord celui-ci et ensuite la mesure.

Cet exercice pourra être répété sur d'autres notes pour éviter la monotonie.

Nº 2. Mélange de trémolo arrêté en ∧ et de trémolo arrêté en ⊔ pour augmenter l'indépendance de la main droite.

Exercice.



Récréation.

Observation: On pourrait à quelques endroits de cette récréation employer la 1re manière d'exécution (p. 25). Nous ne l'avons pas indiquée, de façon à faire travailler davantage celle qui est étudiée dans cette page-ci.

Morceaux: *Au fil de l'eau* (*barcarolle.*)
La Patrouille passe (*ronde de nuit.*)
Romance.

Comment exécute-t-on les Doubles-Croches?

On peut exécuter les doubles-croches de trois façons différentes:
1º En trémolo;
2º En détaché dans le même sens (∧);
3º Avec des coups de plume alternés régulièrement en bas et en haut (∧ ⊔.)

1º Doubles-croches en trémolo.

On peut les faire ainsi dans les mouvements très lents *(ou même l'andante si le trémolo est assez rapide et si les changements de cordes ne sont pas trop fréquents)*. Il est impossible de préciser davantage quand le trémolo doit être employé pour les doubles-croches. Comme toujours c'est le goût de chacun qui doit être le guide le plus sûr, lorsqu'il n'est pas aidé par des annotations convenables sur la musique à exécuter. Disons cependant que si l'on ne peut faire un trémolo bien net, ce doit être une indication suffisante qu'il est préférable d'adopter le détaché.

Le trémolo sur les doubles-croches est indiqué (ou devrait être indiqué) par des liaisons. Il ne s'ensuit pas qu'une liaison étant marquée dans un morceau, même à bon escient, elle entraîne pour tous l'obligation d'employer le trémolo à ce moment, car il se pourrait que l'exécution fût bonne avec un trémolo rapide, mais insuffisante avec un trémolo lent.

Exemple:

2º Doubles-croches en détaché dans le même sens.

Dans les mouvements modérés, alors que le trémolo n'est pas possible (et même dans les mouvements lents lorsque le sens de la phrase est plutôt allègre que langoureux), on joue les doubles-croches avec un coup de plume en bas ∧ pour chacune d'elles, ainsi que nous l'avons vu précédemment pour les croches et les triolets.

Exemple:

Mais il y a une limite de vitesse que le poignet ne peut dépasser (à peu près l'allegro moderato), et au delà de laquelle on doit employer le troisième moyen d'exécution, en allant et en venant ∧ ⊔, que nous allons étudier ci-après.

(Nous ne donnons pas de récréations pour appliquer spécialement les deux 1res manières d'exécution; elles n'offrent pas de difficulté particulière, ces coups de plume ayant été étudiés précédemment sur d'autres valeurs.)

3º Doubles-croches en allant et en venant.

Nous arrivons ici à un chapitre des plus importants dans l'étude de la mandoline, car après avoir surmonté les difficultés du début, si on veut améliorer et développer le jeu en tant que qualité de son et vitesse, il est absolument nécessaire d'appliquer très exactement les règles que nous allons donner; elles sont la base essentielle de la virtuosité dans le jeu de la mandoline; si on ne les observe pas scrupuleusement on ne peut obtenir qu'une vitesse moyenne, et, en admettant même que là se borne l'ambition de l'élève il acquerra du moins, en tenant compte de nos indications, une meilleure qualité de son, ce qu'il doit rechercher avant tout, nous ne cesserons de le répéter.

Notons en passant que le coup de plume alterné n'est pas employé uniquement dans les mouvements vifs, pour lesquels il est nécessaire, mais souvent aussi dans des mouvements modérés, lorsqu'on désire une exécution plus douce, moins sautillante qu'avec le coup de plume en ∧ sur toutes les notes. Donc, quand un passage en doubles-croches, bien chantant, ne peut être fait en trémolo, on le jouera de préférence en détaché alterné.

La même observation est à faire pour les croches dans les mouvements modérés ou rapides.

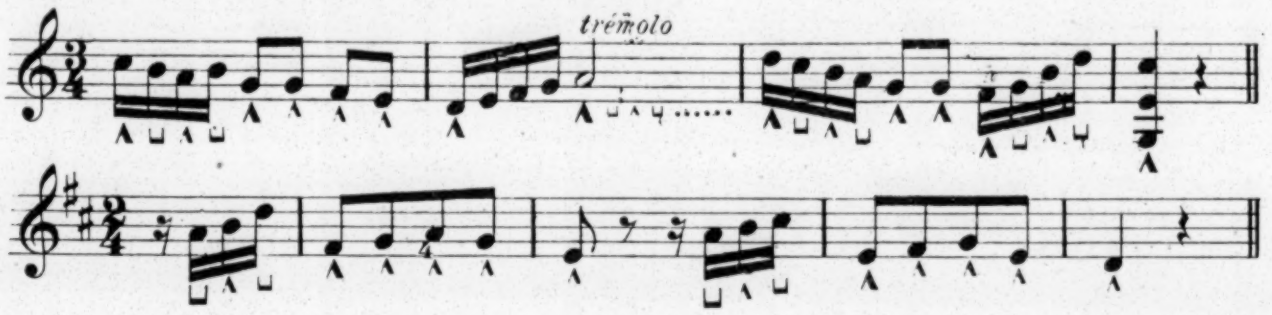
Pour cette exécution du coup de plume en allant et en venant ∧ ⊔, le mouvemement de la main droite est absolument le même que pour le trémolo, à cette seule différence près qu'au lieu de n'avoir aucun rapport (quant au nombre des coups de plume) avec la main gauche et d'être toujours aussi vif (les battements n'étant pas comptés) il doit ici correspondre exactement aux mouvements des doigts sur le manche (ou simplement être subordonné au rhythme de la mesure, s'il s'agit de notes répétées). La vitesse des battements est donc variable et ils sont dénombrés.

N.B. Beaucoup de personnes qui font bien le trémolo en glissant la main sur la table, la laissent se balancer ou sautiller dès qu'il s'agit de doubles-croches (surtout si elles comportent du doigté, c'est-à-dire si ce ne sont pas des notes répétées). C'est pourquoi nous jugeons utile d'insister sur ce point que la main droite doit glisser sur la table comme pour le trémolo.

Il y a deux règles principales d'exécution qui régissent ce mouvement: une concernant uniquement le coup de plume, l'autre concernant le coup de plume et le doigté.

Première Règle (concernant le coup de plume).

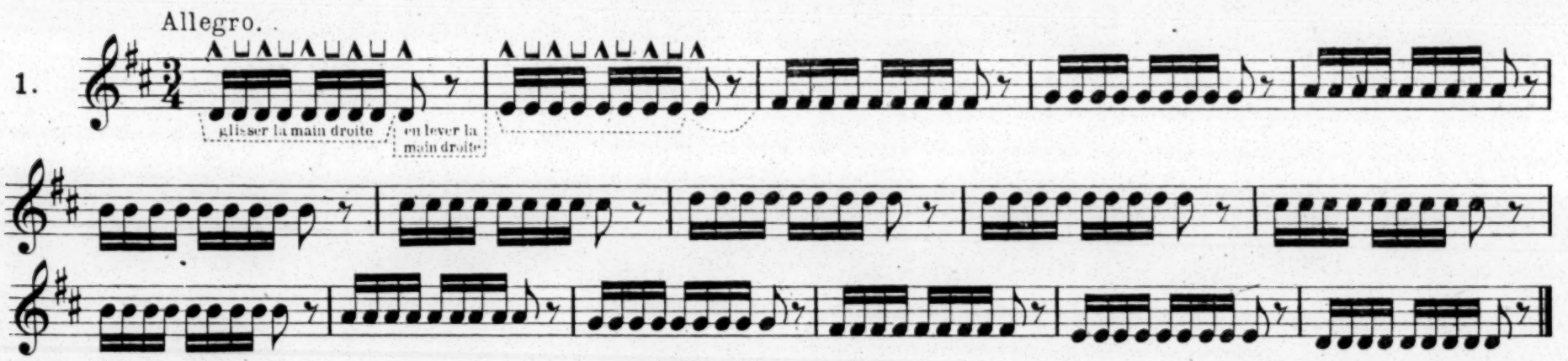
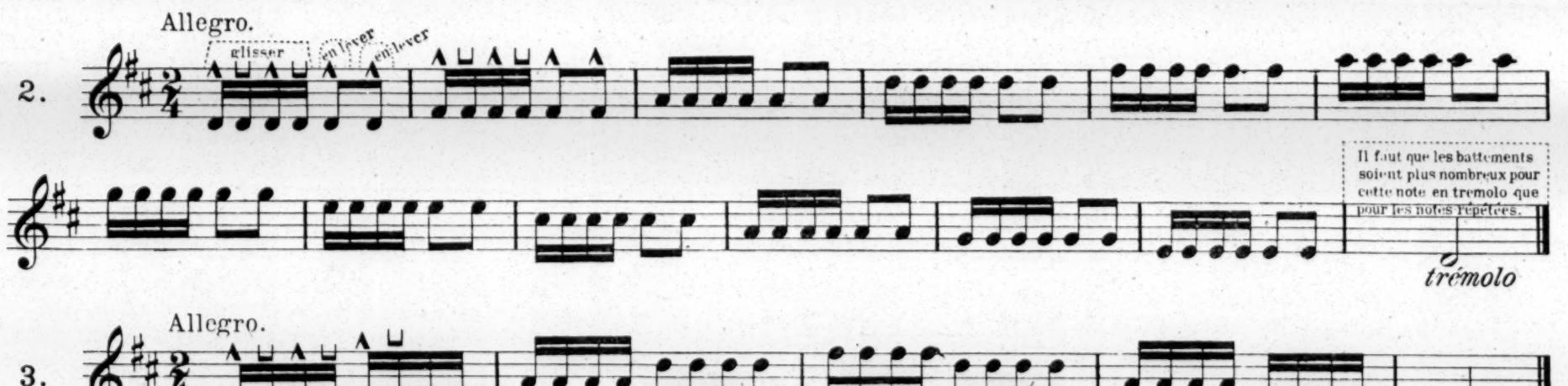
Il faut commencer en descendant (∧) les groupes de doubles-croches en nombre pair (2, 4, 6, 8) et en remontant (⊔) ceux en nombre impair (1, 3, 5, 7) afin de pouvoir arriver toujours en ∧ sur la note plus longue qui suit la série de doubles-croches et qui doit être attaquée ainsi, qu'elle soit en détaché ou en trémolo.

1er Exemple.

2me Exemple.

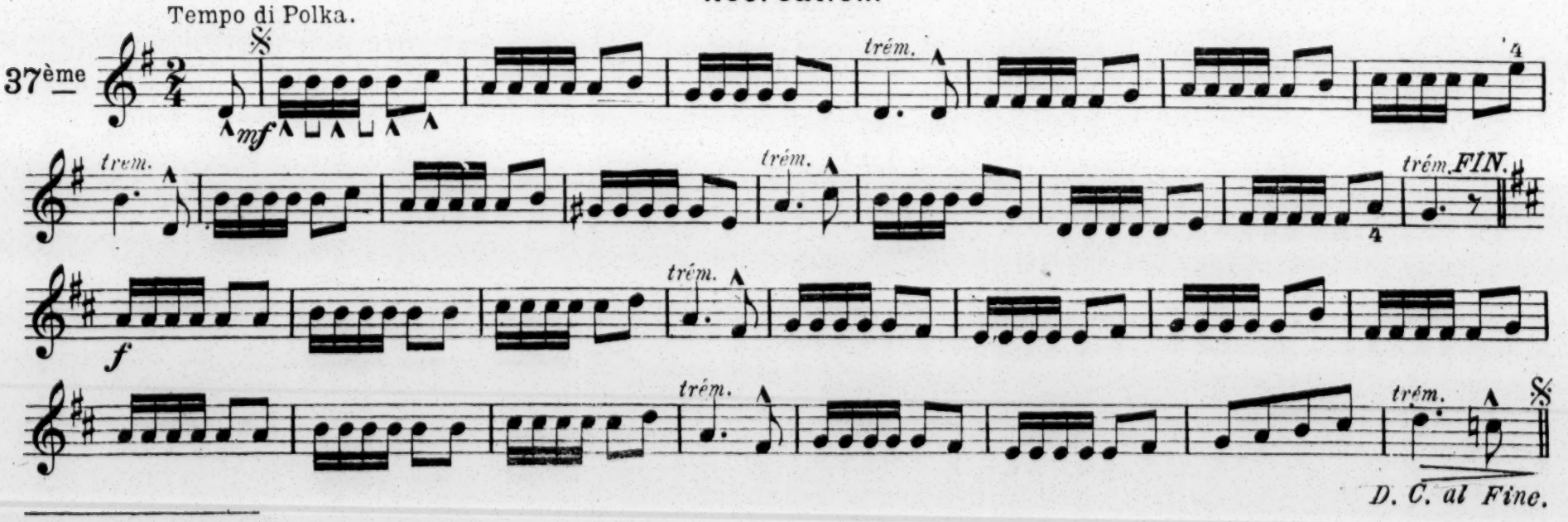
Afin de familiariser l'élève avec cette règle nous allons lui faire faire quelques exercices en notes répétées de façon à ce que son attention puisse se porter exclusivement sur la main droite, la main gauche n'ayant presque rien à faire.

Exercices.

Bien veiller à ce que la main droite glisse absolument sur la table sans la quitter si peu que ce soit, sauf après les croches, pour lesquelles on emploiera le mouvement de détaché ordinaire (la main s'enlevant une fois la note faite). Il faudra même marquer très nettement cette différence d'exécution des croches et des doubles-croches. Nous ne saurions trop insister là-dessus.

1.

2.

3.

Récréation.

37ème

Deuxième Règle (concernant le coup de plume et le doigté.)

Dans des suites de doubles-croches il faut toujours donner (sauf exceptions forcées que nous examinerons plus loin p.38) les deux coups de plume ∧ et ⊔ sur la même corde.

Cette règle très importante a pour but d'éviter le sautillement qu' occasionne à la main droite un changement de corde se produisant entre les coups de plume ∧ et ⊔.

En effet, si on a, dans un mouvement rapide, à exécuter les notes suivantes: 1er Ex:

il est aisé de se rendre compte qu' étant obligé, après avoir fait le SOL en descendant ∧, de soulever la main pour passer au-dessus de la corde de LA sans la toucher (puisqu'on ne doit la prendre qu'en remontant) la vitesse se trouvera réduite par ce mouvement et ne pourra égaler celle obtenue lorsque la main glisse sur la table sans la quitter, ainsi que cela a lieu pour le trémolo.

Si, dans le même exemple, on laissait glisser la plume de la corde de ré à la corde de la, comme ceci: 2e Ex:

on éviterait bien cet inconvénient, mais, par contre, la régularité d' attaque n'existerait plus (1re règle p.30) et il y aurait, en outre, un nouveau changement de corde défectueux entre le 2e et le 3e temps.

Pour avoir la meilleure exécution de ce passage il faudra donc employer le 4e doigt en deux endroits: 3e Ex: Bon

En somme, le 4e doigt est nécessaire chaque fois qu'il permet de garder sur la même corde les deux coups de plume consécutifs ∧ et ⊔.

Certains élèves, reculant devant la difficulté plus ou moins grande que pourra leur présenter l'emploi de ce doigt, préfèreront peut-être prendre la corde à vide (comme dans l'exemple Nº 1) malgré le mouvement défectueux occasionné ainsi à la main droite, sous le double prétexte que cela leur sera beaucoup plus commode et que leur exécution ne s'en trouvera pas ralentie; comme ils n'ont pu déjà acquérir un doigté rapide, il est certain que leur main droite pourra encore correspondre à ce doigté, même si elle n' a pas un mouvement correct, car la diminution de vitesse causée par le sautillement de cette main ne devient sensible que s' il a lieu dans des passages rapides.

Ex.1 Presto.

Ex. 2 Presto.

(Garder le 1er et le 2e doigts fixes.)

(L'exemple 1 est très facile à jouer dans n' importe quelle vitesse. Dans l'exemple 2 au contraire on ne peut arriver à presser indéfiniment le rhythme, non par difficulté de doigté, puisqu' il est fixe, mais en raison du sautillement de la main droite.)

Nous ne saurions donc trop insister sur l'exécution de cette règle et aussi sur l'emploi du mouvement glissé; ce sont les conditions essentielles pour obtenir la vitesse, ainsi que la qualité de son dans les détachés même peu rapides; à mouvement égal il est facile d'observer, en effet, que des notes jouées en ∧ et en ⊔, mais en sautillant, sont moins bonnes, moins souples, plus sèches que si on fait bien glisser la main droite sur la table. Nous n' avons traité si longuement ce sujet que pour encourager les élèves à travailler leur 4e doigt, au cas où cela ne leur paraîtrait pas bien utile dès l'abord.

Nous donnons ci-dessous un autre exemple, plus long que le 1er, et montrant comme lui que le doigté est solidaire du coup de plume et qu' il faut souvent employer le 4e doigt, alors que la corde à vide semblerait devoir suffire si le mouvement était modéré; mais il peut se faire aussi qu'on n'ait pas à l' utiliser (le 4e doigt) durant des séries de notes plus ou moins longues; cela dépend de la façon dont elles sont présentées. (voir la 2e moitié de l'exemple ci-dessous).

Exemple. Allegro.

Observation.

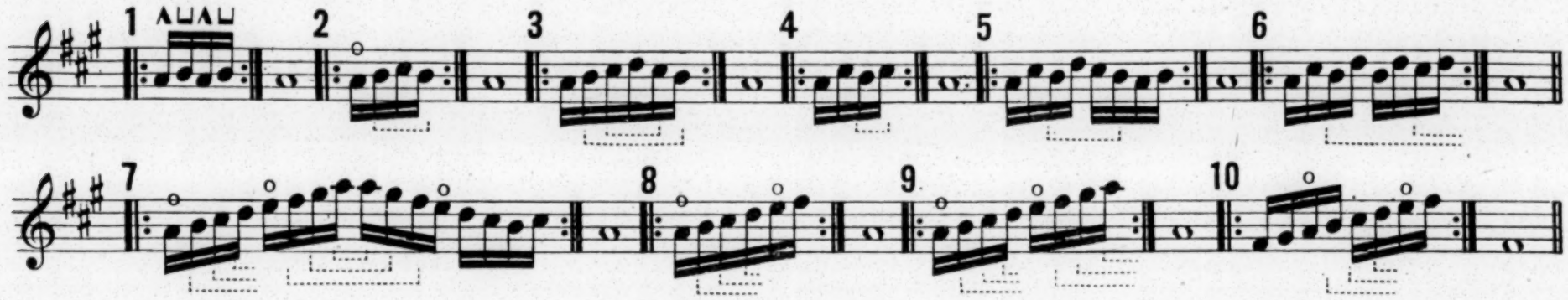
Un sautillement de main droite accidentel exécuté avec beaucoup de souplesse pourrait peut-être ne pas retarder un mouvement, et on sera souvent forcé d'y avoir recours quand deux notes consécutives ne pourront se trouver sur la même corde.

Exemple.

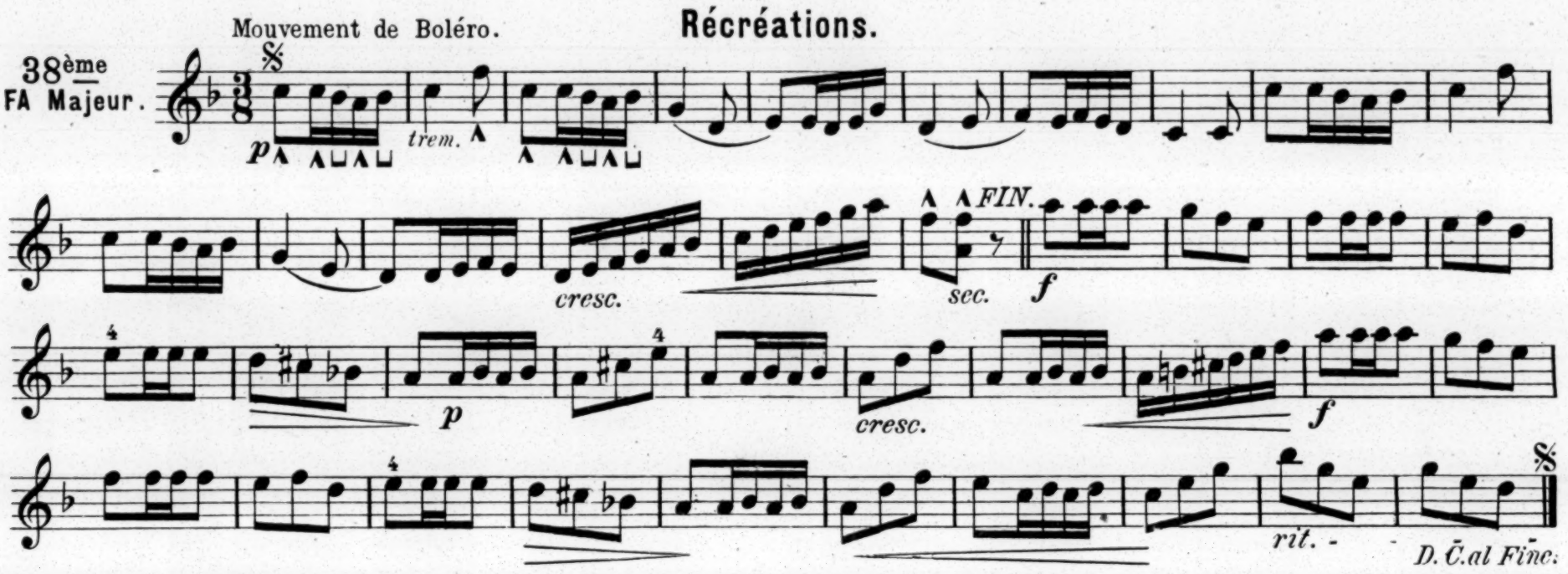
Mais si dès le début de l'étude des doubles-croches on exécutait des passages de ce genre, il y aurait à craindre que le sautillement nécessité par les changements de corde entre les coup de plume ∧ et ⊔ ne se conservât machinalement pour les autres notes. Aussi avons-nous pris soin de n'en présenter aucun dans les exercices et récréations qui vont suivre, jusqu' à ce qu' une régularité parfaite ait pu, à notre avis, être acquise.

Exercices et Récréations pour les doubles-croches (sans 4º doigt.)

Nous n'employons pas le 4me doigt dans ces deux pages (sauf, bien entendu, aux endroits où il serait de mise avec n'importe quel coup de plume), de façon à ce qu'on puisse aller plus vite, et bien surveiller la main droite, la gauche ayant peu de difficulté.

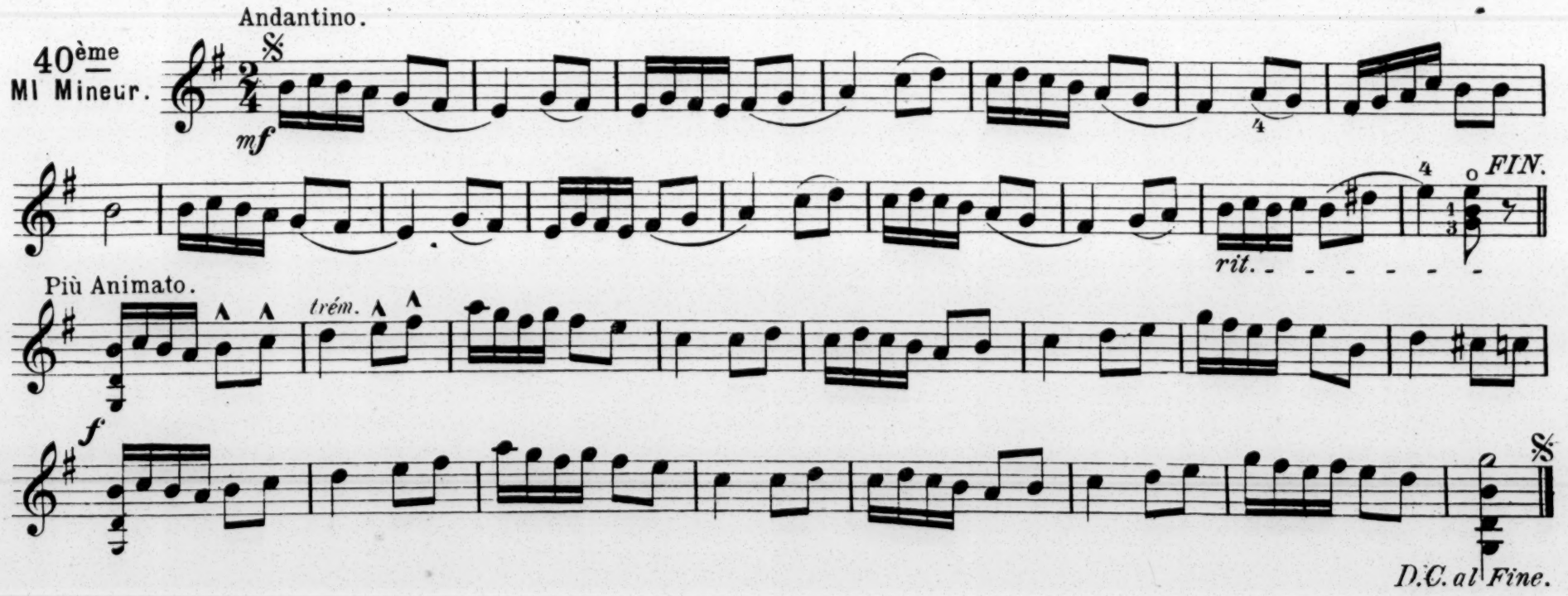
Faire chaque reprise cinq ou six fois sans arrêt. Répéter les six premiers exercices sur les cordes de mi, ré, sol; et les Nos 7, 8, 9 sur ré et la, sol et ré, en conservant les mêmes écarts entre les doigts.

Récréations.

Mouvement de Boléro.

38ème FA Majeur.

Moderato.

39ème SOL Majeur.

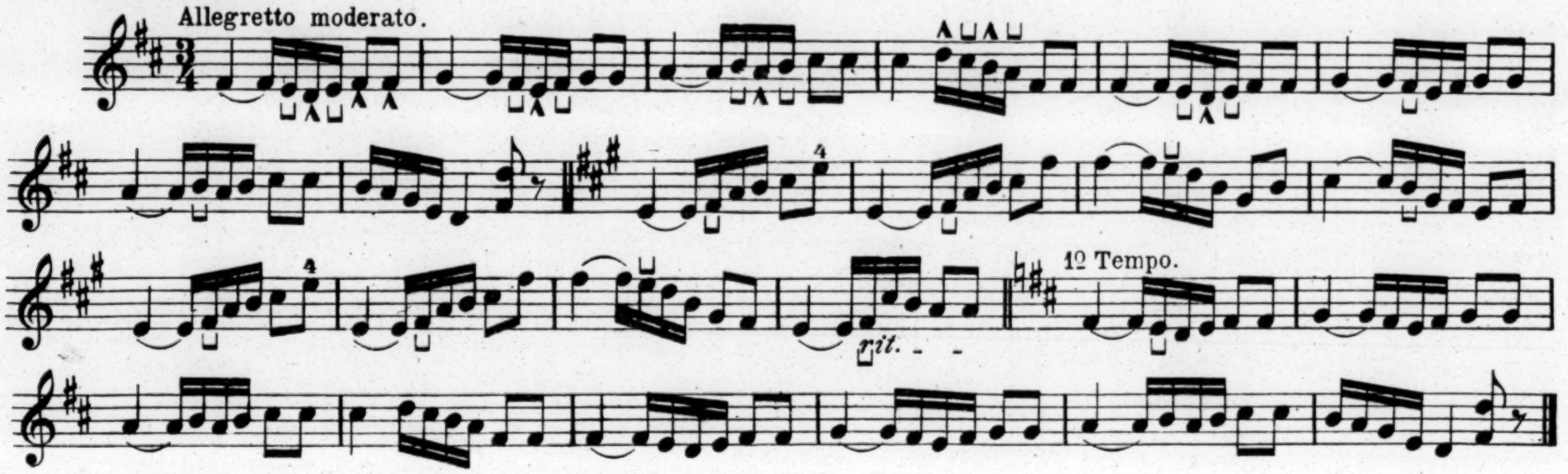
Andantino.

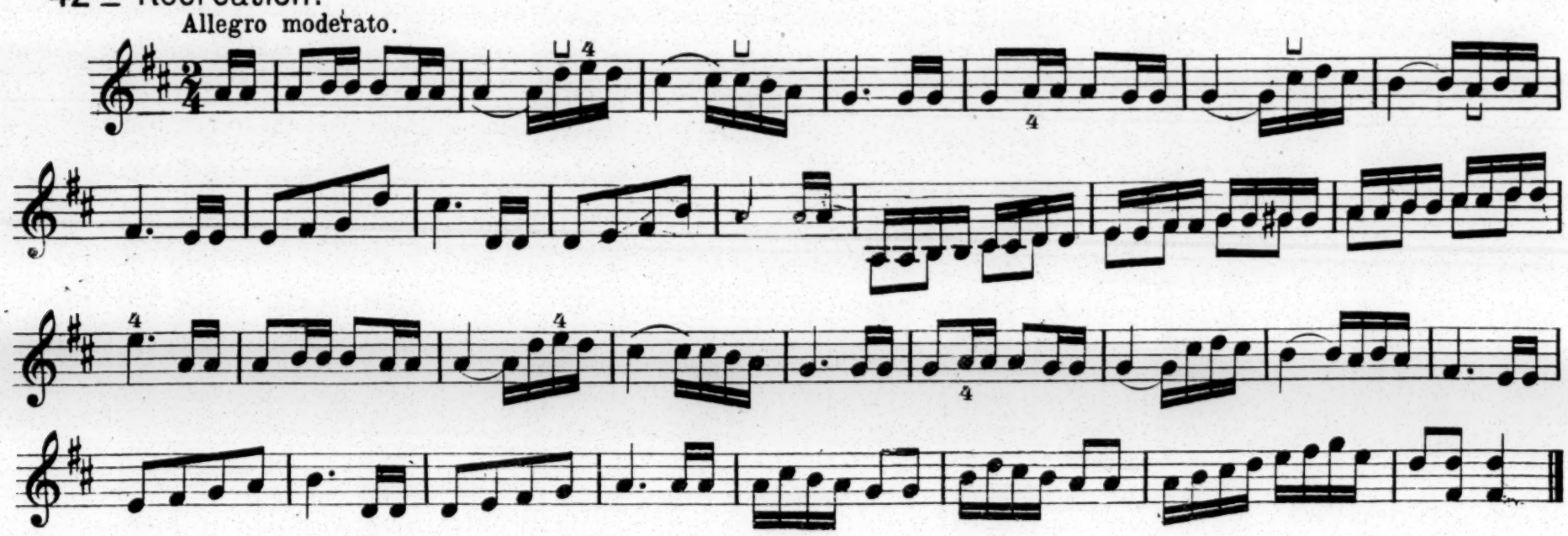
40ème MI Mineur.

Morceaux: *Joyeuse (marche.)*
Menuet-Marquise.

Groupes de doubles-croches en nombre impair.

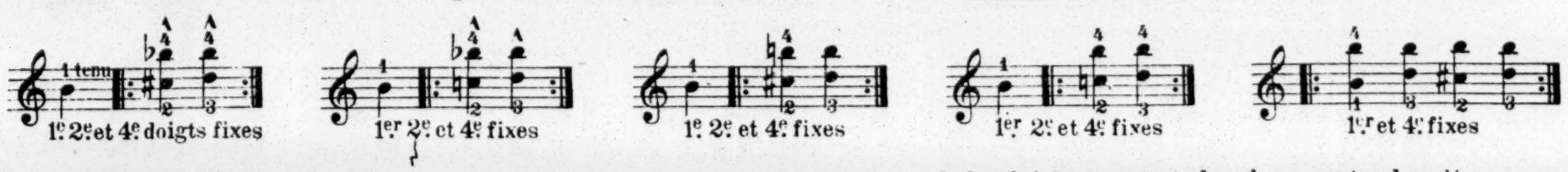
Observation: Quand un groupe de doubles-croches en nombre impair, devant être exécuté avec les coups de plume ∧ et ⊔ alternés, est précédé immédiatement d'une note en trémolo, on doit, par exception, terminer le trémolo en descendant ∧, de façon à ce que la main droite soit, de suite, prête à attaquer la première double-croche avec le coup de plume en remontant ⊔. Si, au contraire, on le terminait comme d'habitude, on serait obligé de donner deux coups de plume dans le même sens, ce qui crisperait la main et retarderait sa vitesse. C'est, du reste, le seul cas où on doive terminer ainsi le trémolo : chaque fois qu'on a à exécuter immédiatement après lui une note rapide devant être prise en remontant ⊔. (Voir croches pointées suivies de doubles croches p. 28.)

41ème Récréation.

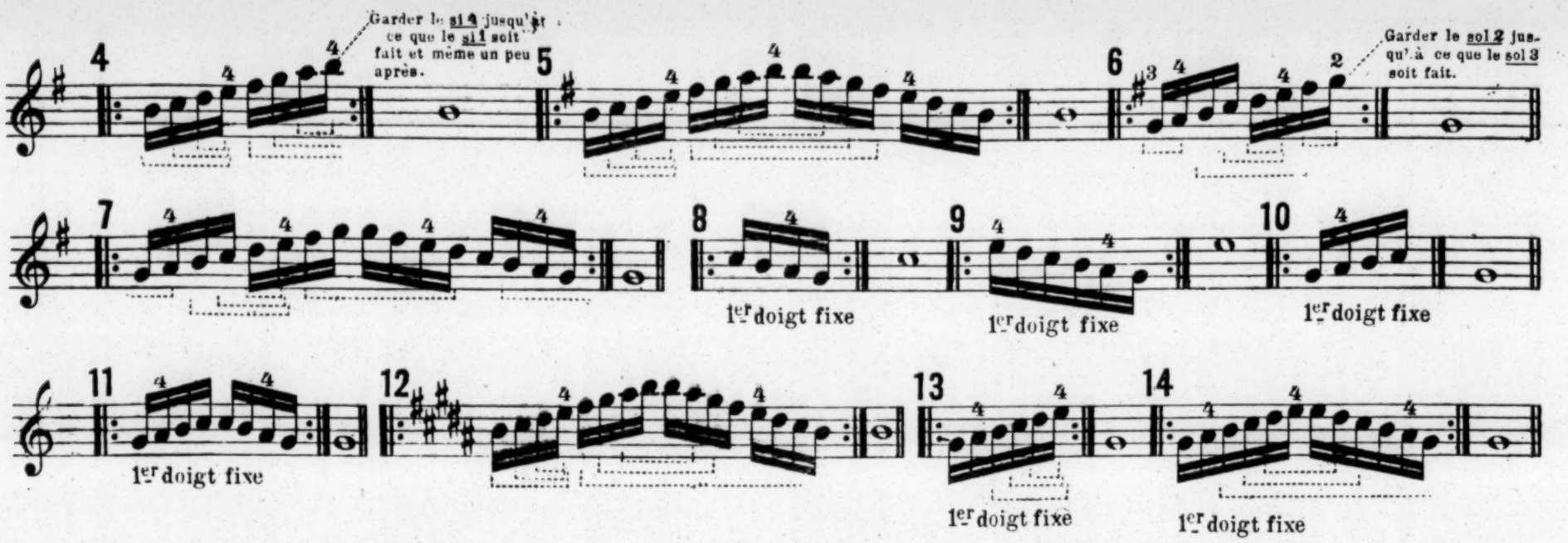
Allegretto moderato.

42ème Récréation.

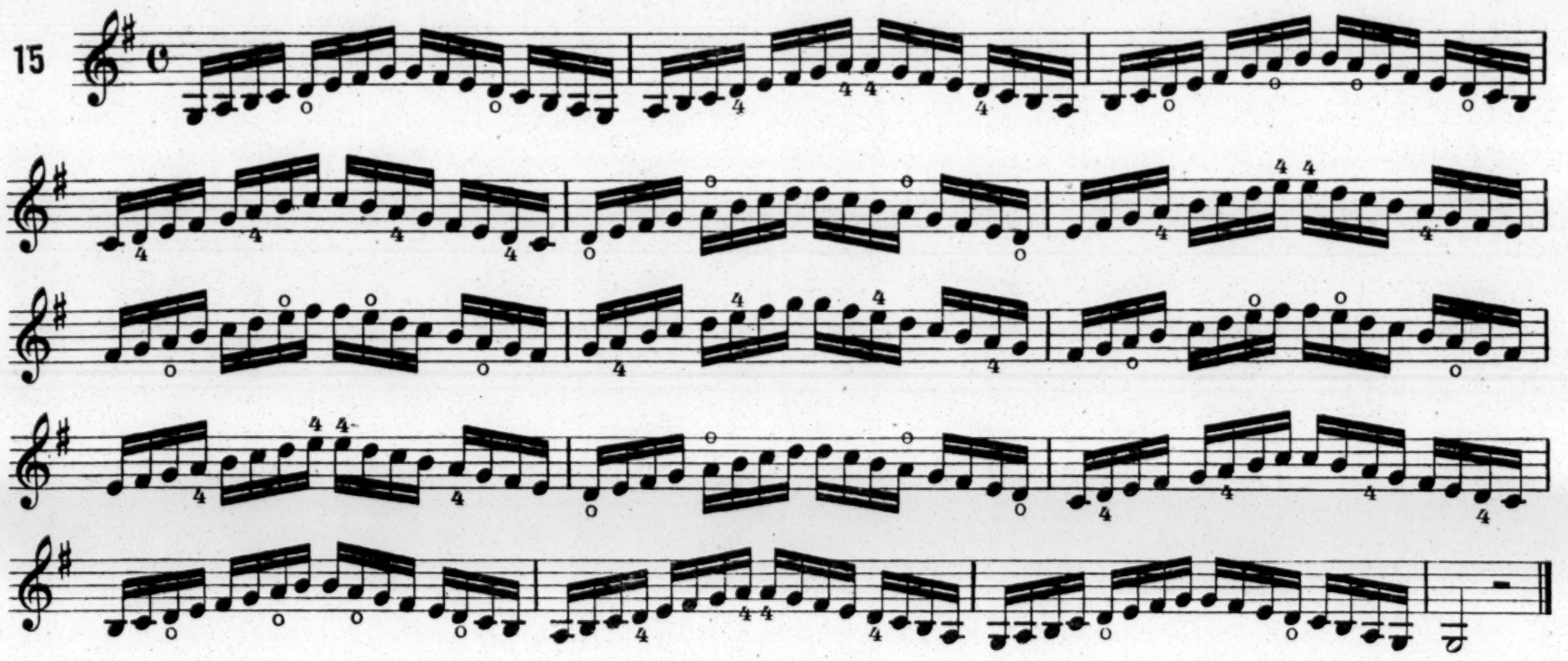
Allegro moderato.

Exercices de doubles-croches avec emploi du 4me doigt.

Nous indiquons en premier lieu quelques exercices types qu'on devra répéter très souvent et pas longtemps à la fois pour développer la force et l'écart du 4e doigt en même temps que la force et l'indépendance du 3e

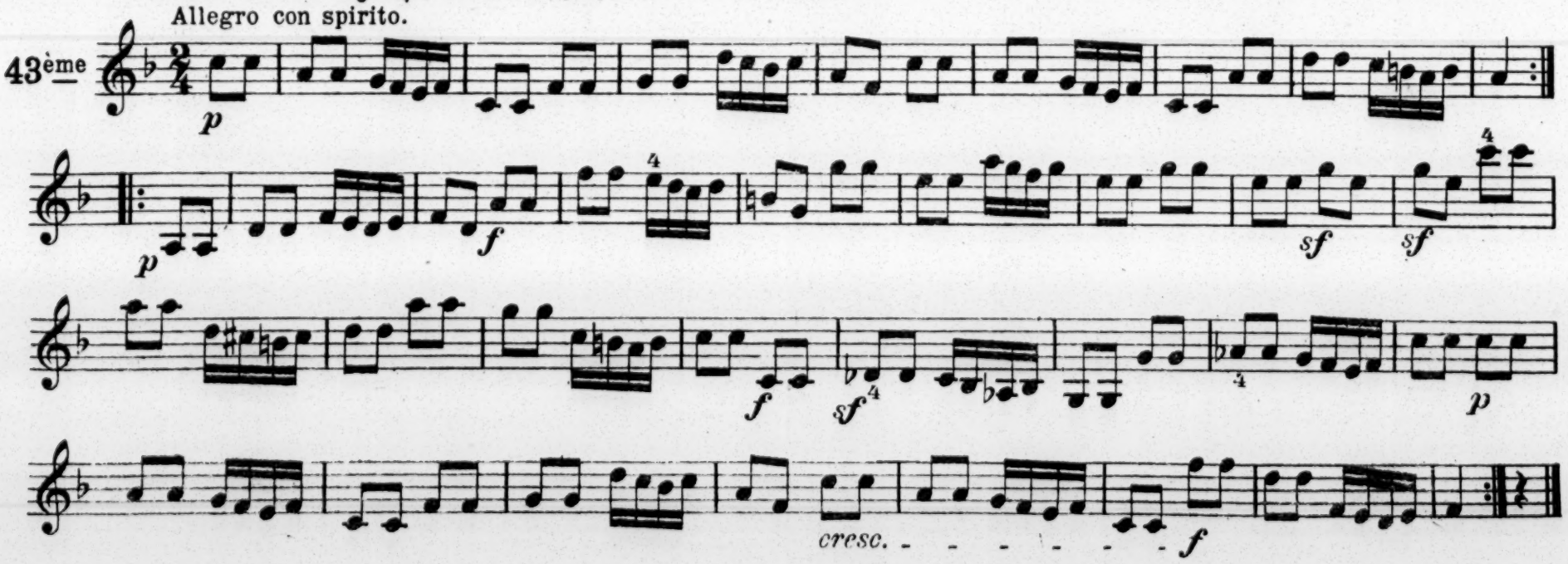
Les jouer lentement et veiller à obtenir une sonorité parfaite. Ne pas les faire tous de suite, ce qui serait trop fatigant au début. Chacun d'eux devra être répété (avec les mêmes écarts) sur les cordes ré et la, sol et ré avant de passer au suivant.

Pour les exercices ci-dessous nous recommandons aussi de les jouer d'abord lentement et de n'augmenter la vitesse que petit à petit sans que ce soit jamais au détriment de la qualité du son. On devra les faire alterner avec les récréations qui suivent, sans négliger de perfectionner les précédentes.

Morceau: *Marcietta*.



Dans l'exercice suivant les 4e doigts sont employés alternativement avec les cordes à vide. On le jouera d'un mouvement modéré d'abord et, dès qu'un passage laissera à désirer en raison du 4e doigt, on travaillera des exercices spéciaux ci-dessus. On pourra se servir utilement du métronome.

Récréations.

Finale d'une Symphonie. (Haydn)

Allegro con spirito.

Morceaux: *Aubade et Chant d'Amour.*
Carillon champêtre.

Le Barbier de Séville. (Rossini.)

Allegro moderato.

44ème

p *mf* *animato* *cresc.* *p* *f* *pressez* *f* *ff*

Finale d'un Quatuor. (Haydn.)

Presto.

45ème

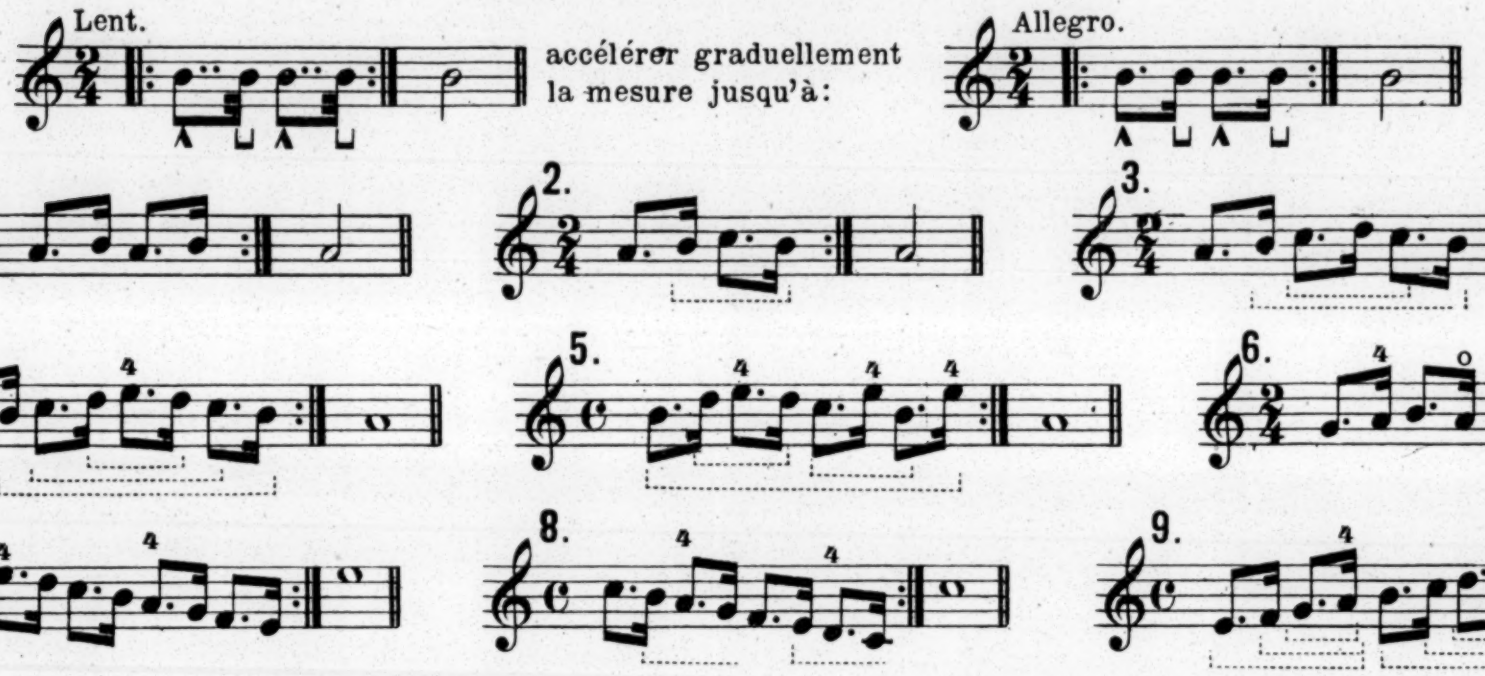
p *f* *p* *FIN.* *sf p* *sf p* 1ª 2ª *dim.* *dim.* *D.C. al Fine.*

Exécution des croches pointées suivies d'une double-croche.

4me manière (voir p. 25).

Pour les croches pointées suivies d'une double-croche dans des mesures rapides, le mouvement de la main droite est le même que celui des doubles-croches, en ce qu'elle ne quitte pas la table chaque fois que les deux coups de plume ∧ et ⊔ consécutifs peuvent être donnés sur la même corde; mais on reste trois fois plus longtemps sur la première note que sur la seconde.

Il faut éviter la nonchalance en prenant cette 2e note (en remontant), car, bien souvent, on lui donne la valeur d'un 1/3 de temps () au lieu de 1/4 quelle doit avoir ( ). Il faudra donc y porter attention et pour cela on pourra utilement, en jouant dans un mouvement très lent pour avoir bien le temps de la préparer, lui donner une valeur plus brève encore que celle qu'elle devrait exactement avoir dans ce mouvement, car, dès qu'on l'accélérera, elle arrivera (ne pouvant pas elle-même être jouée plus vivement) à retrouver sa valeur exacte.

Exercices préparatoires.

Allegro non troppo.

Exercice.

Récréations.

Marche. (Mazas)
Moderato.

46ème

Kinderstücke. (Mendelssohn.)

Allegro non troppo.

47ème

Marche. (Mazas.)

48ème

Exceptions aux règles données pour l'exécution des Doubles croches.

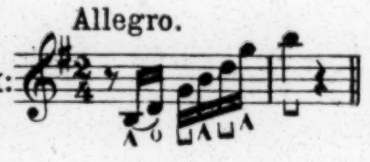
Dans les mouvements vifs on se trouvera obligé parfois de contrevenir aux règles données pour les doubles-croches (p. 29 à 31) lorsque les notes correspondant aux deux coups de plume consécutifs ∧ et ⊔ ne seront pas sur la même corde.

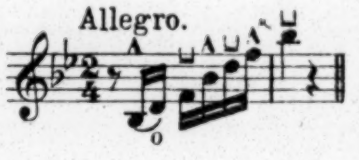
Certaines méthodes donnent comme règle, en ce cas, d'attaquer toujours en ∧ toute corde nouvelle qui se présente. Tel n'est pas notre avis: Cela peut être bon parfois et mauvais d'autres.

Sans pouvoir entrer ici, étant donné le cadre restreint de cette méthode, dans des explications complètes, nous donnerons les indications générales les plus utiles et les plus propres à guider l'exécutant, quand se présenteront des exceptions de ce genre.

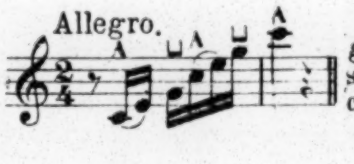
1º Pour des séries courtes de notes rapides affectant la forme arpégée en montant, on emploiera, si le mouvement ne peut être absolument régulier, des glissés de la plume d'une corde à l'autre, de façon à donner deux notes avec un coup de médiator. Nous disons à dessein "un seul coup", car ce glissé ne doit pas être semblable à deux battements dans le même sens; dans ce dernier cas la main devrait se soulever après la première note; pour le glissé, au contraire, elle ne quitte pas la table à ce moment et le médiator va s'appuyer, sitôt la première corde franchie, sur la suivante qu'il ne dépasse à son tour que lorsque la mesure le lui commande.

Nous indiquons les glissés par une liaison

Ex: Allegro.

Allegro.

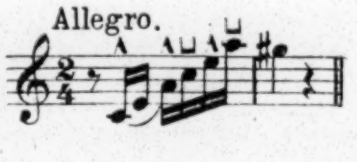


Allegro.

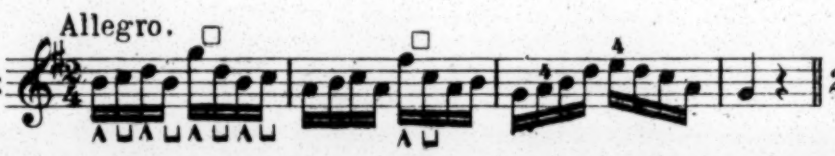


glissé sur trois cordes

Allegro.



2e Lorsque les séries de doubles-croches sont longues on doit tendre à garder le coup de plume régulier si les grands écarts entre les notes ne sont pas trop fréquents; en effet, quand il n'y a qu'accidentellement un changement de corde entre les coups de plume ∧ et ⊔ on peut l'exécuter assez facilement, sans nuire à la vitesse, si la main est bien souple, surtout si c'est en descendant, et reprendre aussitôt après le mouvement ordinaire, c'est-à-dire la main glissant sur la table sans la quitter si peu que ce soit.

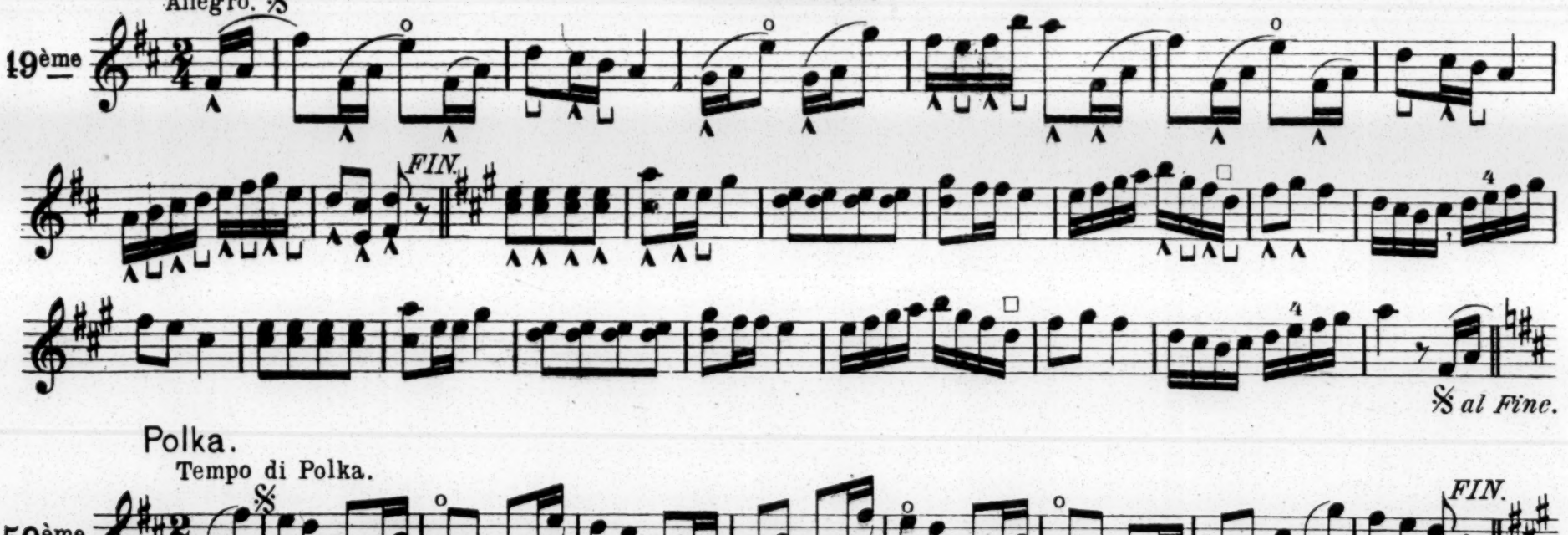
1er Ex: Allegro.

2me Ex: Allegro.

Dans ces deux exemples le coup de plume régulier, malgré les sautillements qu'il imprime à la main aux changements de corde (indiqués par le signe □) est préférable à toute autre exécution.

Galop.

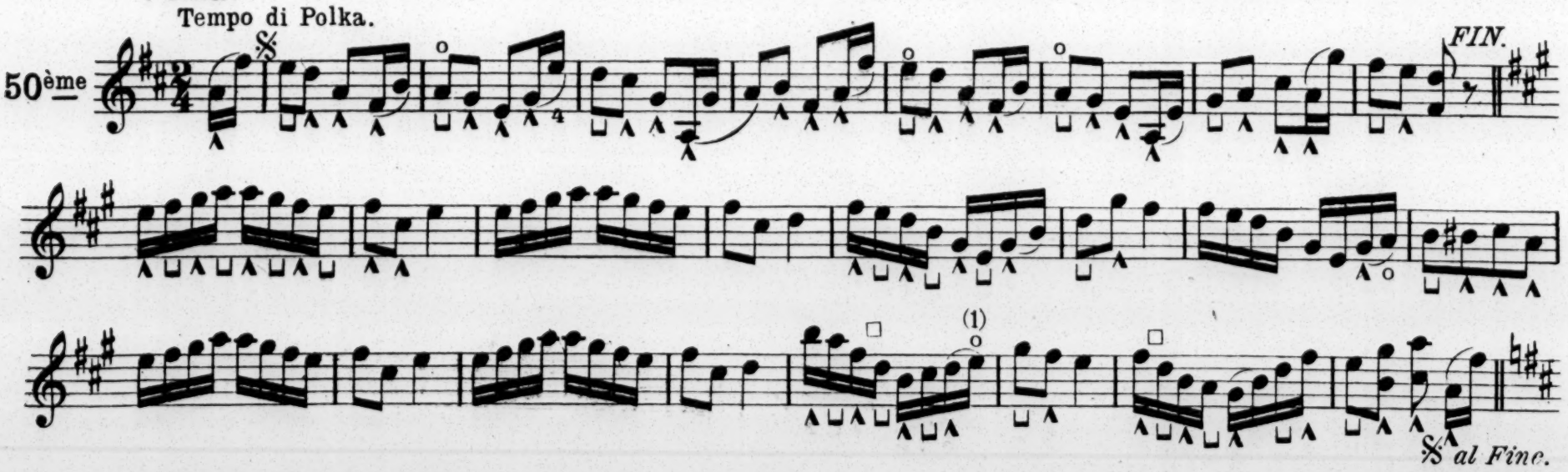
Récréations.

19ème Allegro. 𝄋



Polka.

Tempo di Polka.

50ème 𝄋

(1) On pourrait ici employer le 4me doigt au lieu de la corde à vide et garder le coup de plume régulier, mais le glissé étant employé fréquemment dans cette récréation on pourra aussi s'en servir à cet endroit.

Comment exécute-t-on les petites notes?

1º Devant des notes en trémolo.

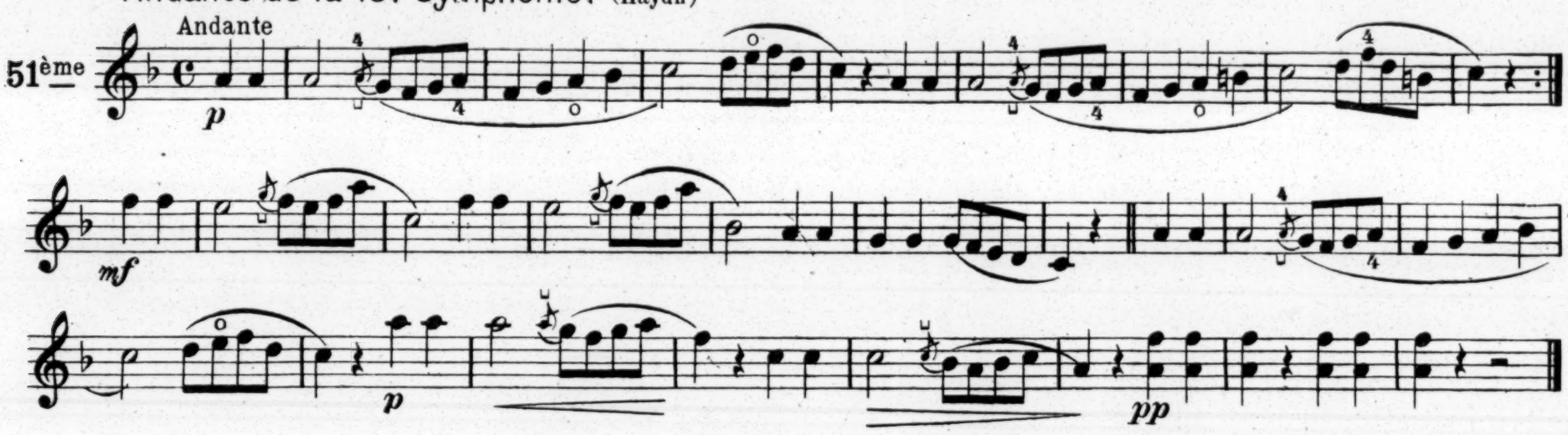
Les petites notes, quand elles sont placées devant des notes en trémolo, peuvent être exécutées de deux façons:
1º détachées avec un coup de plume en remontant ⊔;
2º en commençant le trémolo sur elles, sans coup de plume particulier. La main gauche seule les marque, en ce cas, par la rapidité du doigté.

Ces deux manières donnent un effet presque identique; cependant la première isole davantage la petite note et sera employée de préférence lorsqu'on ne voudra pas que celle-ci soit trop vive; dans la seconde, on devra tendre, au contraire, à une rapidité assez grande des doigts de la main gauche, pour que leur battement coïncide avec la valeur d'un coup de plume du trémolo.

Récréation
à jouer des deux manières.

1re manière: Lorsque la petite note sera précédée immédiatement par une note en trémolo, il devra être terminé par exception en ∧ pour qu'il n'y ait pas deux coups de plume dans le même sens, la petite note devant être prise elle même en remontant ⊔.
2me manière: Elle devra être travaillée d'abord lentement (en restant un peu sur la petite note) pour ne pas que le trémolo se crispe ou donne apparence de nervosité. On la pressera ensuite petit à petit.

Andante de la 18e Symphonie. (Haydn)

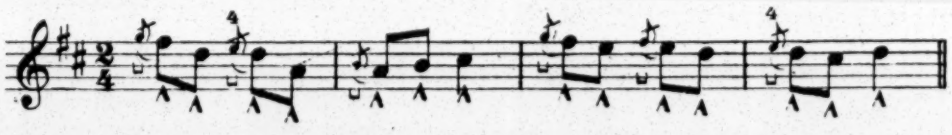
51ème

2e Petites notes devant des notes détachées.

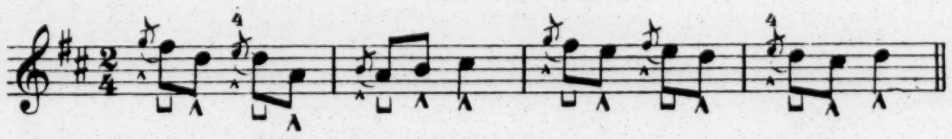
Elles doivent toujours avoir, dans ce cas, un coup de plume différent de celui de la note qu'elles précédent. Donc, devant un groupe de doubles croches en nombre pair, on les prendra en remontant ⊔, et devant un groupe de doubles-croches en nombre impair on les prendra en descendant ∧.

Exemple

Il faut bien veiller à ne pas donner le coup de plume en remontant, sur la petite note, avant le temps.
Il doit arriver juste au moment où le temps commence.

Devant des noires ou des croches détachées on devra les prendre en remontant ⊔.

Exemple

Notons cependant dans ce dernier cas que, lorsque la petite note et la note pricipale sont sur la même corde il est préférable, à notre avis, de donner un coup de plume en ∧ pour la petite note, et arriver en ⊔ sur la note qui suit; l'exécution y gagne en légèreté; ainsi qu'on peut s'en rendre compte en reprenant le même passage.

Exemple

C'est ce coup de plume que nous employons de plus souvent dans des cas analogues, mais il faut s'habituer à pouvoir se servir aussi bien de l'un que de l'autre.

Morceaux: *Gavotte Rose.*
Près du Moulin.

Quand la petite note est éloignée de la note principale (au lieu d'en être voisine comme une appogiature), si elles sont toutes deux sur la même corde, on n' a qu' à se rapporter à ce qui vient d' être indiqué.

Quand elles sont sur deux cordes différentes, il faut prendre la petite note en remontant si elle est sur la corde supérieure. Ex:

Dans le cas contraire on peut, soit la prendre également en ⊔, soit la jouer en ∧ et laisser glisser la plume jusqu'à la corde suivante, où elle touche la note principale de même façon que si on faisait un accord de deux notes, légèrement arpégé. Ex:

Exercice.

Autre manière d'exécution.

Les petites notes se trouvant sur la même corde, devant des détachés, peuvent encore êtres faites de deux autres façons, suivant qu'elles sont supérieures ou inférieures à la note principale qu' elles précèdent.

1º Si elles sont inférieures, on peut ne donner qu' un coup de plume en ∧ pour la petite note, et produire la suivante au moyen d'une pression rapide et forte du doigt de main gauche y afhérent.

Exemple.

Il est bon de travailler ceci afin de développer la précision, la netteté et la force de la main gauche. On les exécutera ainsi, quand on désirera plus de douceur de jeu.

2º Si elles sont supérieures à la note principale, on peut ne donner également qu' un coup de plume en ∧ sur la petite note, mais en retirant vivement de côté le doigt de main gauche avec lequel cette petite note était faite, de façon à pincer la corde, et faire entendre ainsi la note principale qui doit être posée.

Exemple.

Il est bon aussi de travailler ce mode d'exécution mais nous ne le trouvons pas également pratique avec tous les doigts, ni sur toutes les cordes.

Pour que le jeu soit correct en effet, il est assez difficile de se servir d' autres doigts que du 1er, sur les cordes de sol, ré, la; du 1er et du 2e (parfois aussi du 3e) sur la chanterelle. Il vaut donc mieux (s'il n' y a pas toutefois une utilité réelle à agir autrement), donner un coup de plume pour chaque note.

Groupes de deux petites notes.

Ils sont exécutés comme le seraient deux doubles-croches quelconques, c'est-à-dire en ∧ et en ⊔, mais en tâchant d'obtenir le plus de vitesse possible (les petites notes n' ayant pas théoriquement de valeur propre).

Inutile de dire que plus on travaillera les pages 32 à 35, plus facilement on obtiendra la rapidité et la souplesse voulues pour exécuter convenablement ces groupes.

Veiller aussi, comme nous le disions plus haut, à attaquer le groupe juste sur le commencement du temps, (et non auparavant comme s'il faisait partie de la mesure précédente).

Exemple.

Récréations.

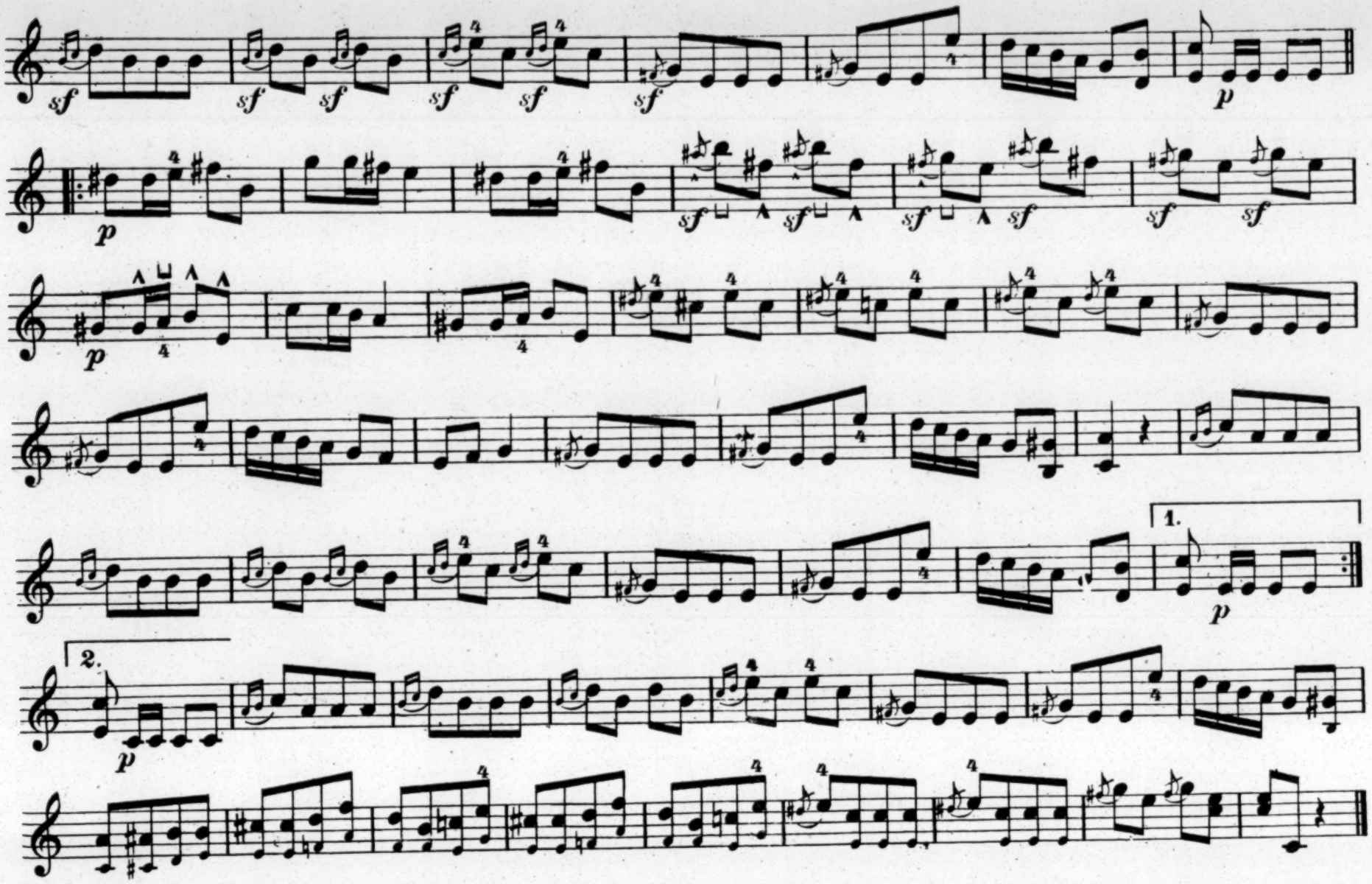
Marche turque (des Ruines d'Athènes) (Van Beethoven)

Vivace.

52ème

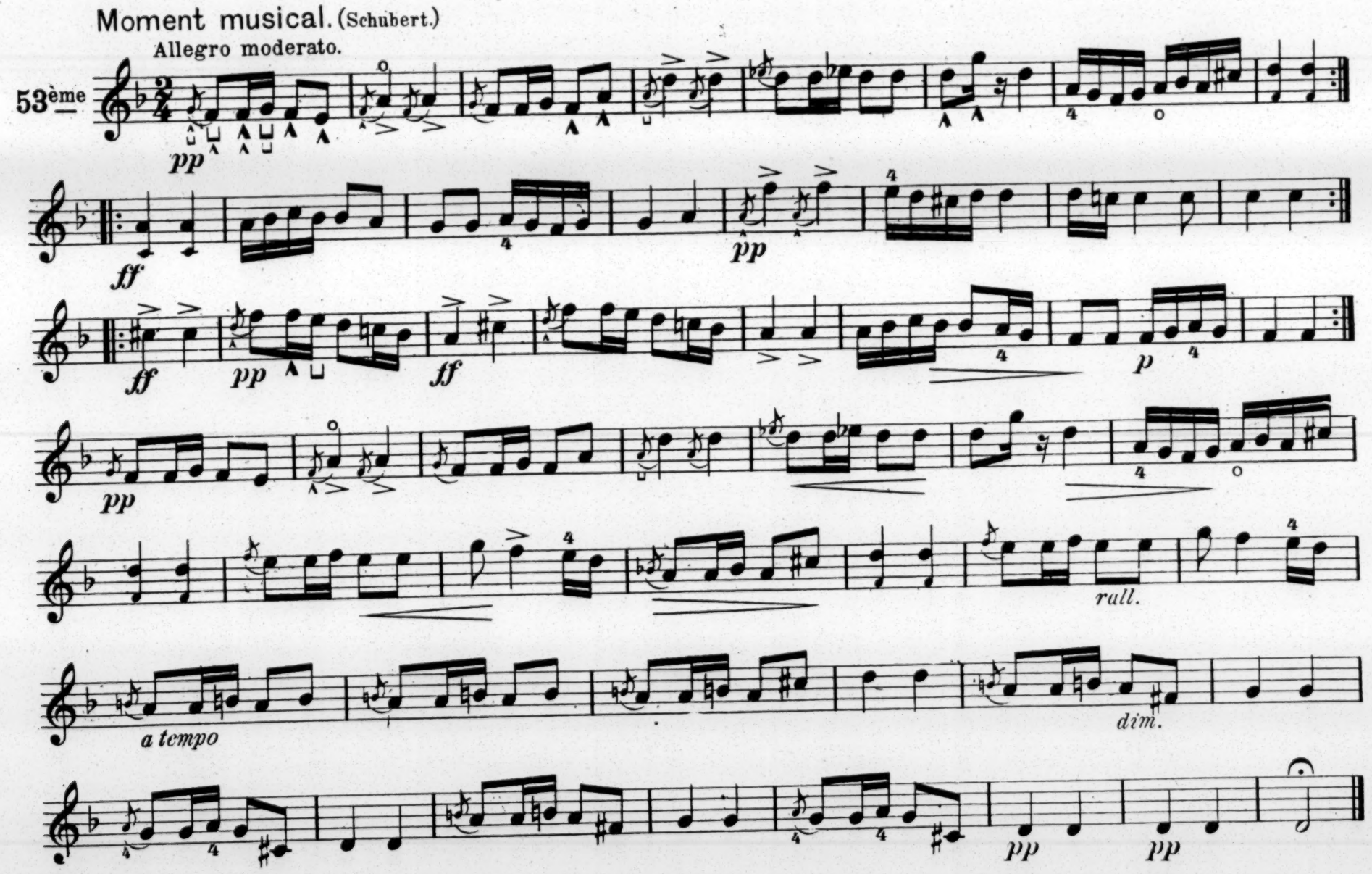
pp

poco a poco cresc.

sf

Moment musical. (Schubert.)

Allegro moderato.

53ème



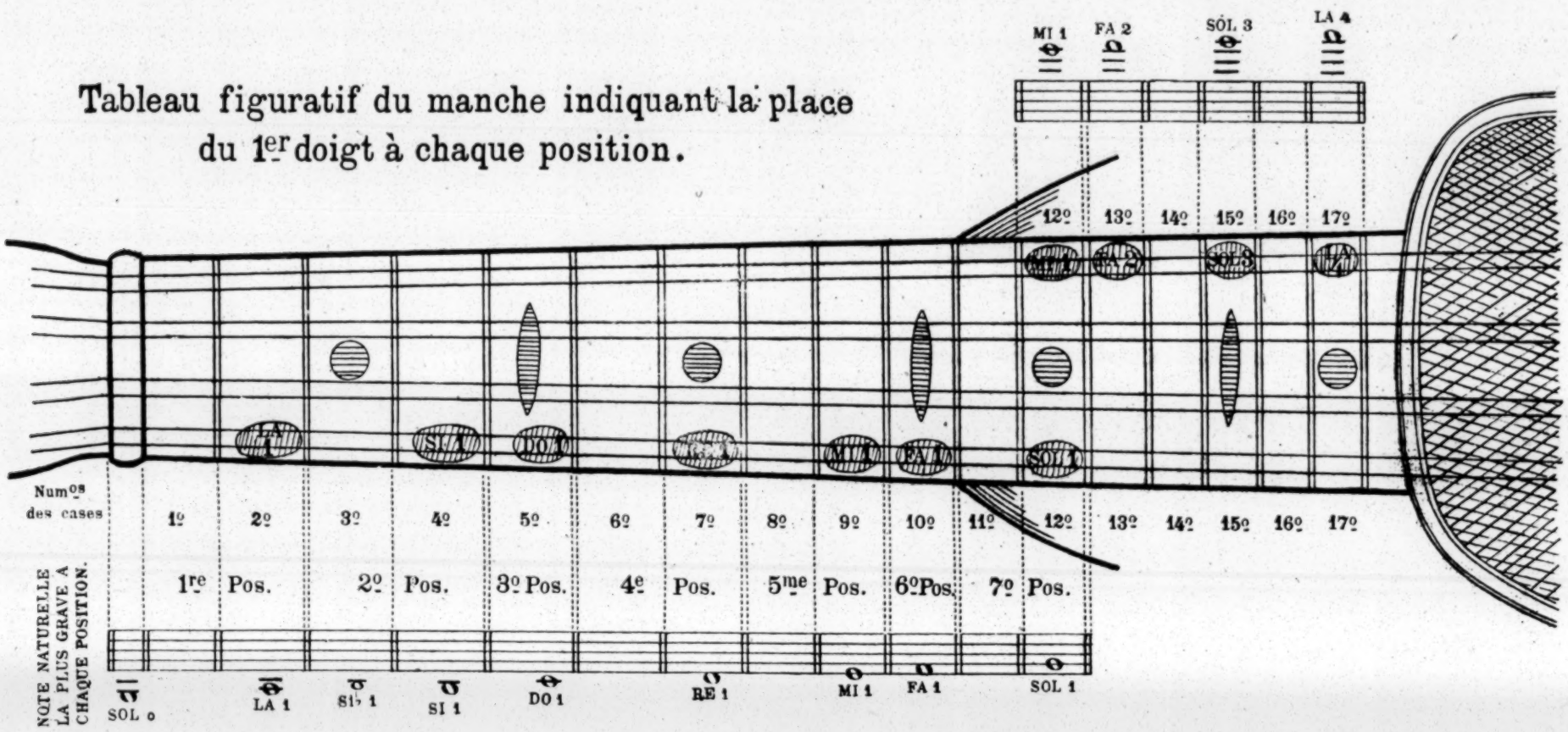
Des Positions.

Lorsque la main gauche quitte la position fondamentale indiquée dès le début de l'étude (pouce et 1er doigt en regard de la 1ère case (voir fig. 6 p. 9) ce qui est la 1ère position) pour se déplacer le long du manche, elle détermine, suivant les points où elle se fixe, d'autres positions qui sont chacune le point de départ d'un doigté nouveau.

Ces positions sont au nombre de 6 (pour les mandolines d'étendue ordinaire, c'est-à-dire montant seulement jusqu' au contre la) (sans compter bien entendu la 1re). Chacune d'elles est distante d'un intervalle diatonique (1 ton ou parfois ½ ton) de celle qui la précède immédiatement et de celle qui la suit.

En examinant ci-dessous le figuratif du manche, on se rendra compte de la place que doit occuper la main gauche à chaque position. On verra également qu'il n'est pas besoin d'employer une position plus éloignée que la 7e puisque, quand le 1er doigt à cette position, sur la chanterelle, donne le Mi aigu , on peut, avec les trois autres doigts, utiliser complètement l'espace qui sépare la 12e case (mi) de la 17e (la) et arriver tout naturellement à cette note avec le 4e doigt.

Tableau figuratif du manche indiquant la place du 1er doigt à chaque position.



La main, à quelque position qu'elle se trouve, doit toujours se présenter de la même facon et les doigts doivent être aussi disposés comme à la 1re position (c'est-à-dire le pouce se tenant à peu près en face le 1er doigt).

Il faut excepter cependant les 6e et 7e positions, car le pouce est alors arrêté par la caisse et cela oblige à pencher les doigts en avant. Disons aussi que plus les positions sont éloignées moins les doigts ont d'écart entre eux puisque les cases sont plus étroites.

Les positions sont utiles, non seulement pour faire les notes élevées qu' on ne peut atteindre sans déplacer la main, mais encore pour éviter les différences de timbre produites par les changements de corde et faciliter les portamenti d'une note à l'autre qui sont d'un très joli effet, lorsqu' ils sont exécutés convenablement et bien à propos.

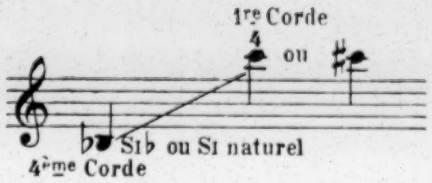
On emploie très souvent en effet, dans ce cas, des changements de position pour des notes dont la hauteur sur la portée ne dépasse pas la 1re position.

Si on jouait à la 1re position l'exemple ci dessus ce serait beaucoup moins bon, car on aurait alors des doigtés plus gênants, pas d'homogénéité dans les sons et on ne pourrait pas employer de portés.

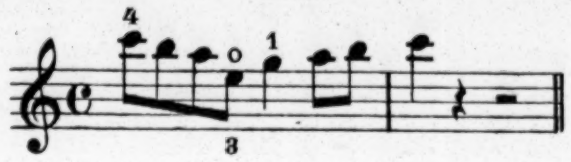
Enfin, certains passages rapides, que, d'après la disposition des notes, on ne pourrait exécuter dans le mouvement voulu à la 1re position, peuvent l'être parfois, en employant un doigté différent, aux positions.

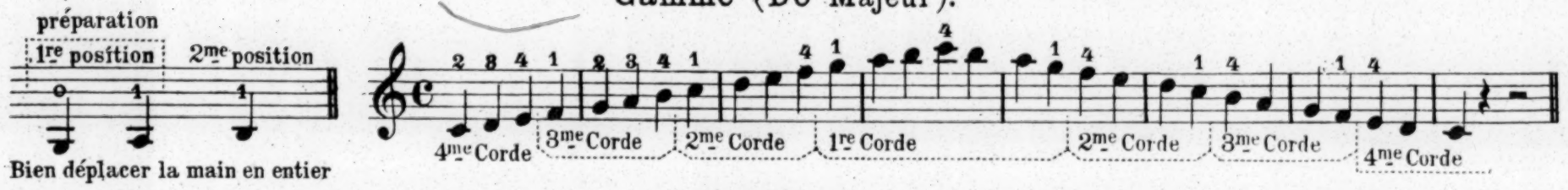
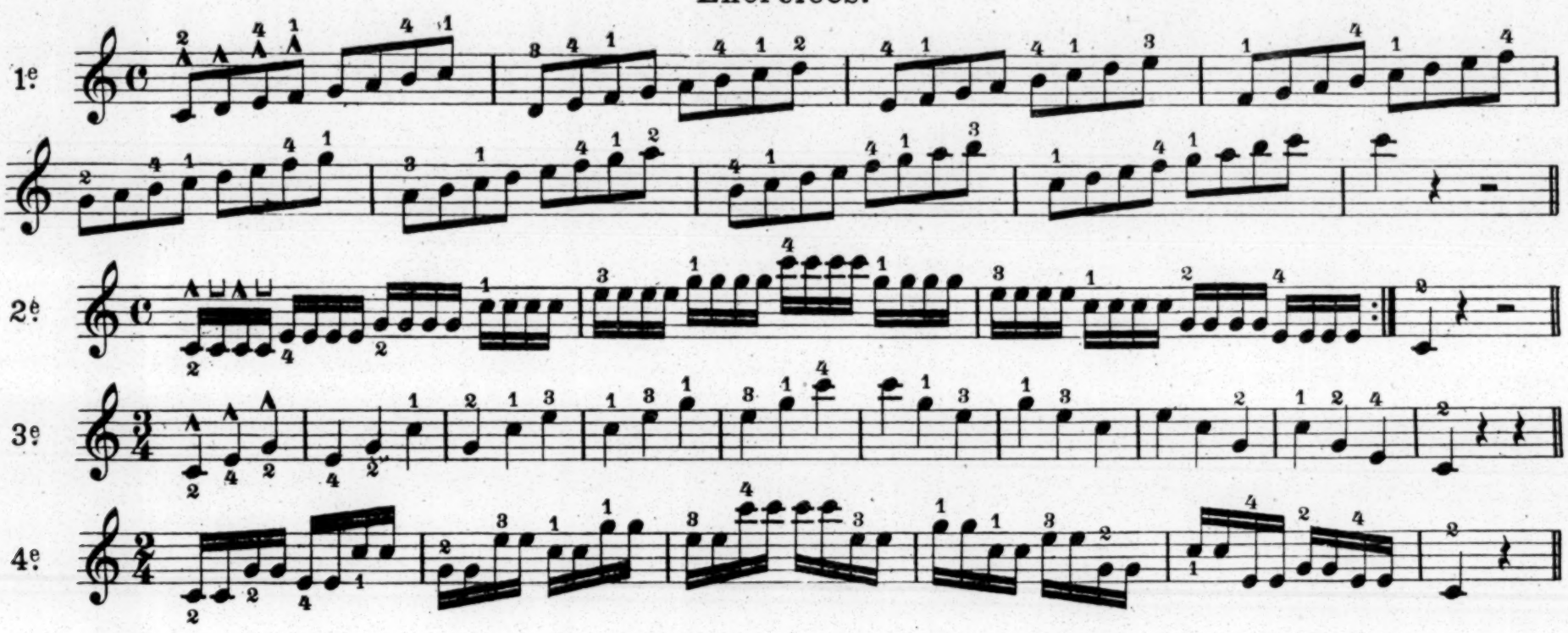
Nous ne donnerons ici qu'un aperçu des cinq premières positions, les plus employées du reste, étant limitee par le cadre de l'ouvrage.

2me Position: Etendue



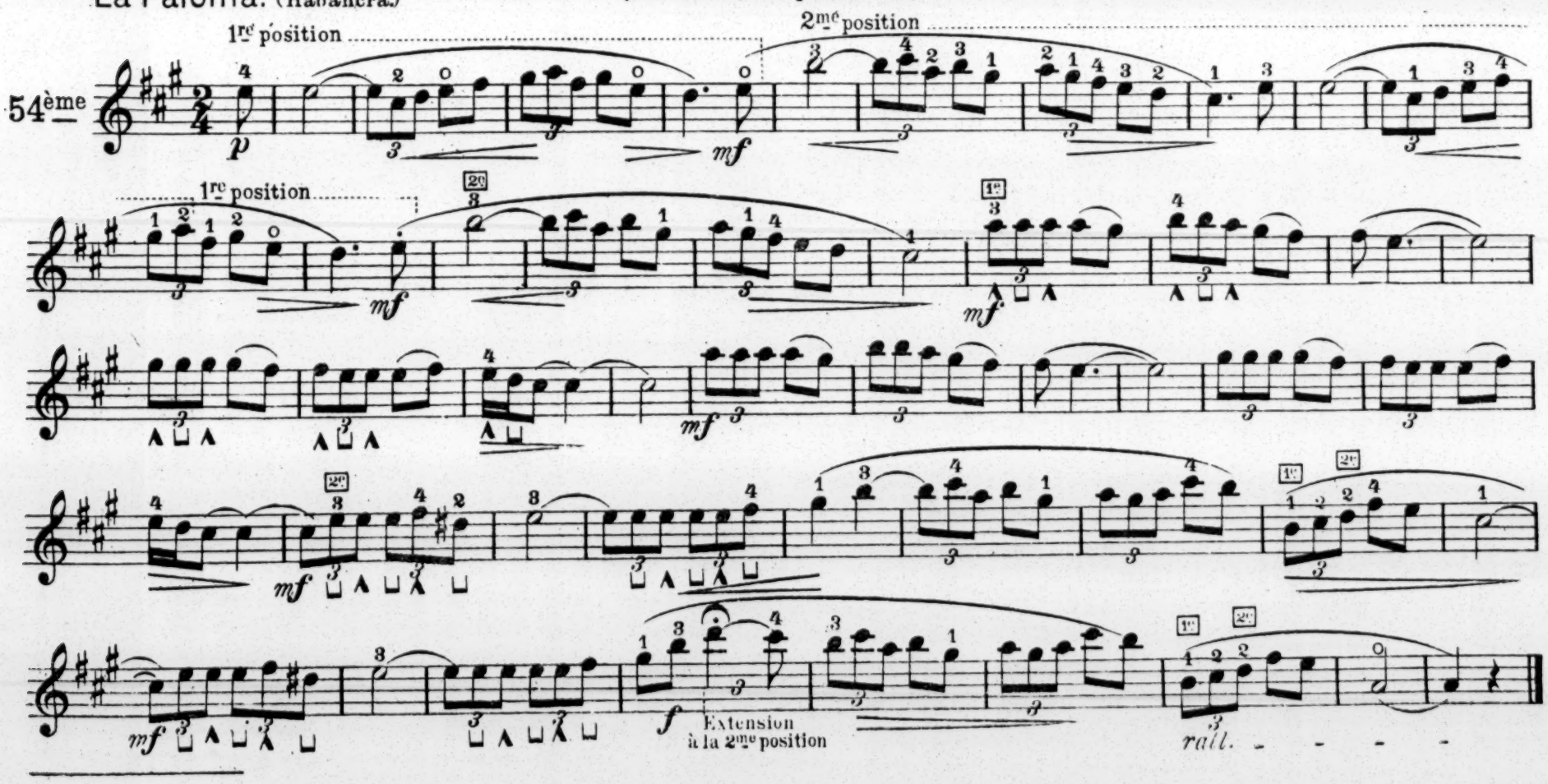
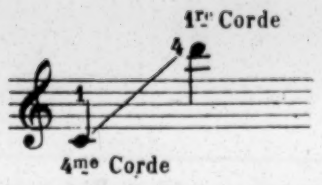
Observation. Aux positions, on ne se sert des notes à vide que lorsqu'elles peuvent éviter un changement de corde.

Exemple.

On prendra de préférence la corde à vide, bien que 3e doigt soit correct.

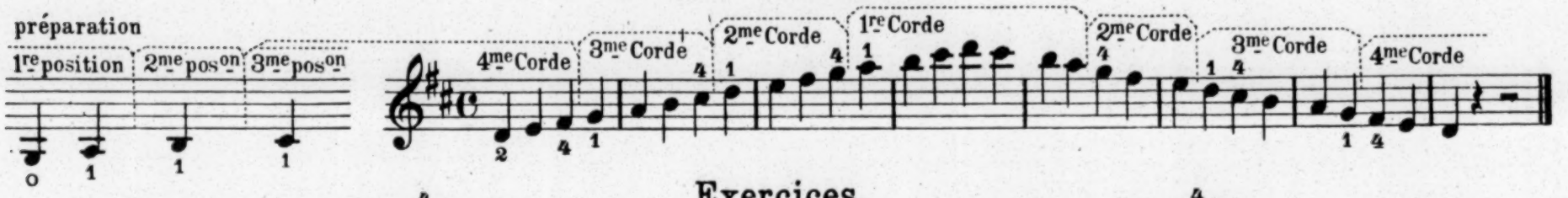
Gamme (DO Majeur).

Exercices.

N.B. Pour mieux s'assimiler le nouveau doigté, l'élève devra répéter des exercices semblables (gammes et formules arpégées composées des notes de l'accord parfait), dans différents tons.

Récréation

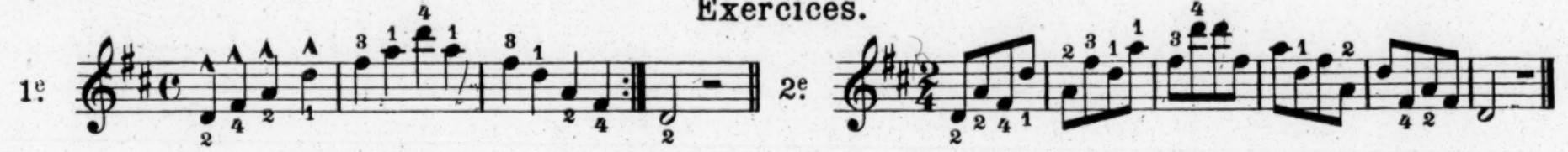
(aux 1re et 2me positions.)

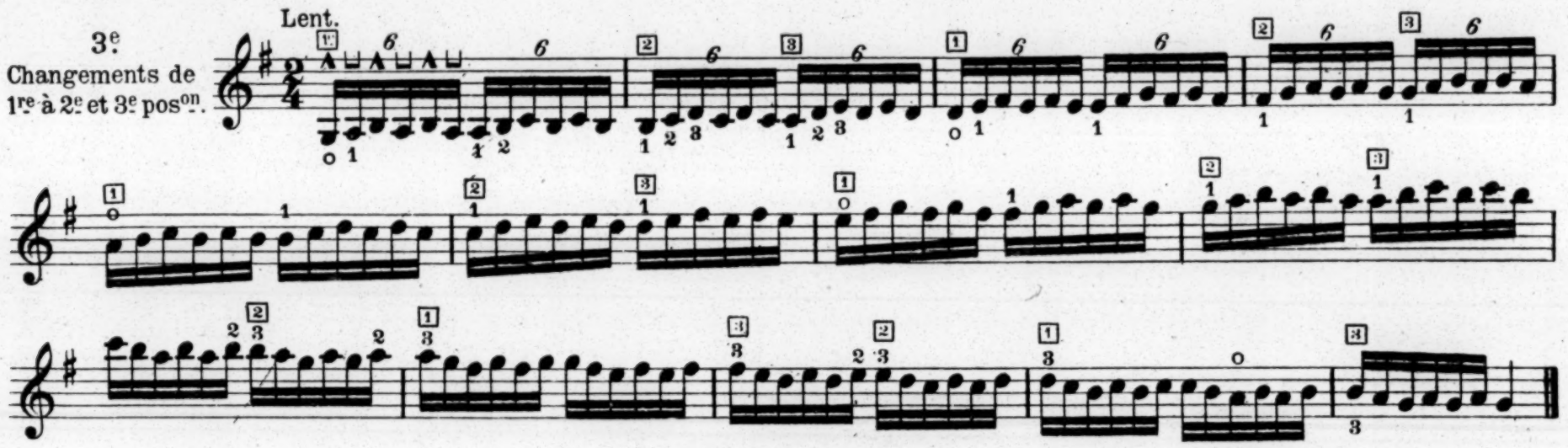
La Paloma. (Habancra.)

3me Position: Etendue:

Cette position est très employée à la mandoline, ainsi qu'au violon, et souvent même c'est celle qu'ou travaille en premier (avant la 2e)
Le 1re doigt se pose à la place occupée par le 3e doigt à la 1re position.
Le 4ème doigt (pour les notes naturelles, bien entendu) se pose dans la 10e case, à la limite de laquelle se trouve la jonction de la caisse et du manche, ce qui constitue un point de repère.

Gamme. (RÉ Majeur).

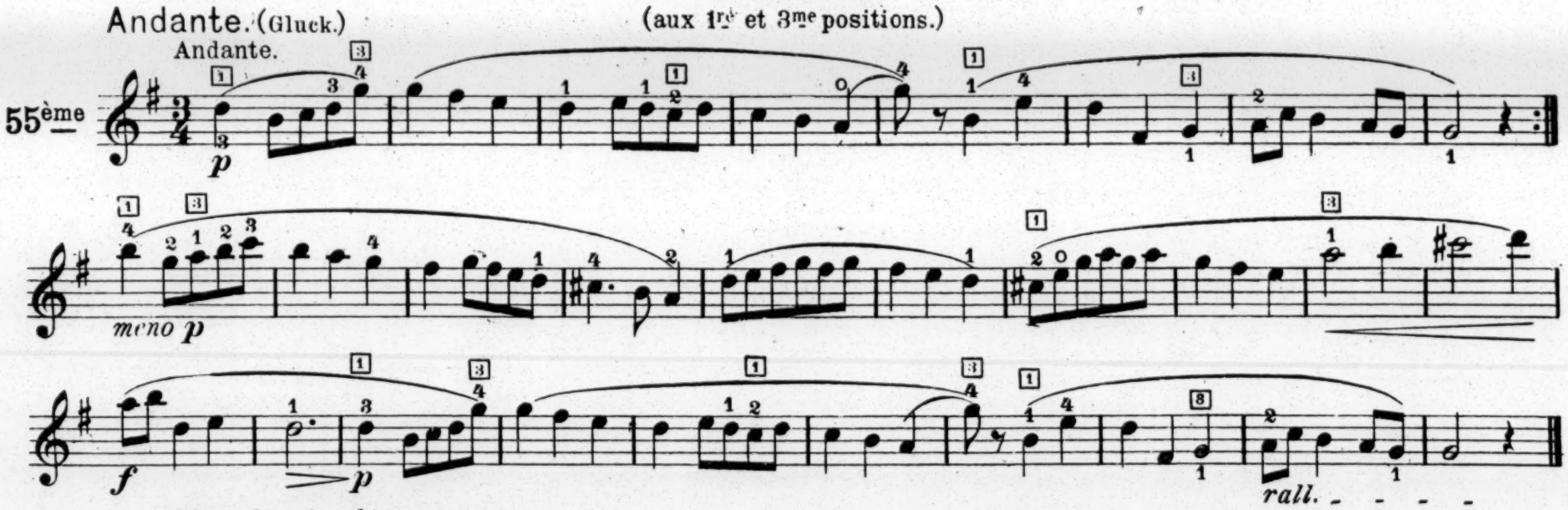
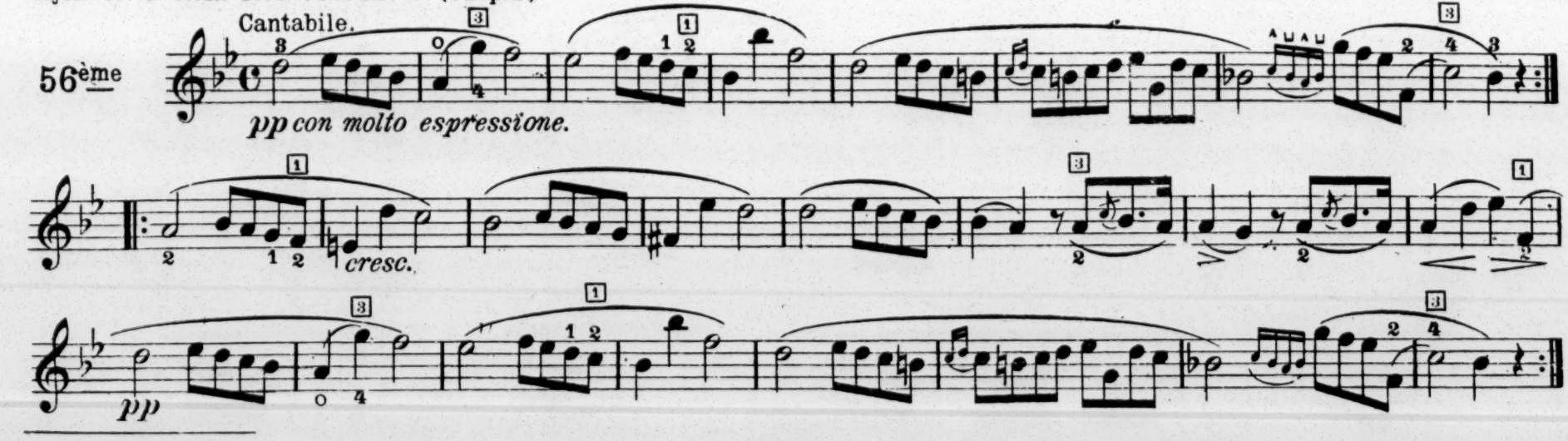
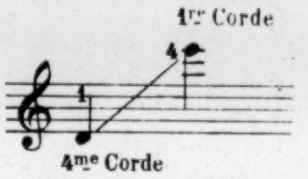


Exercices.



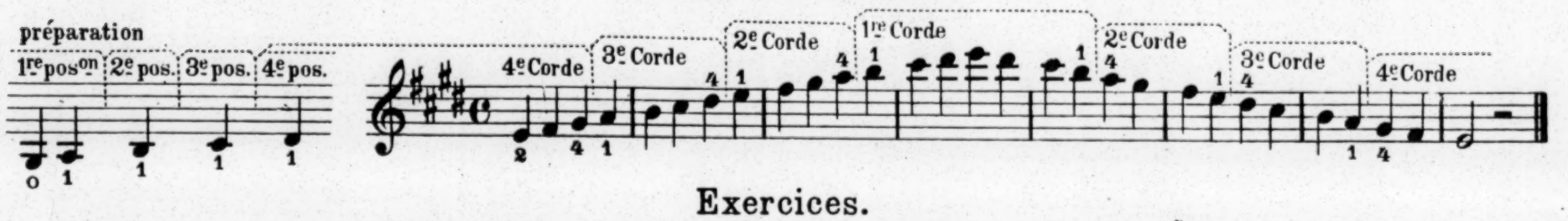


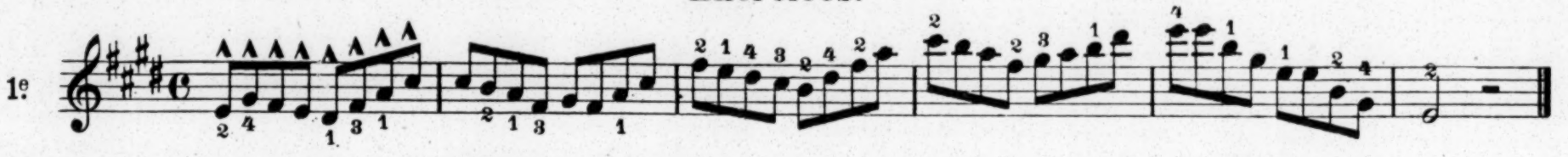
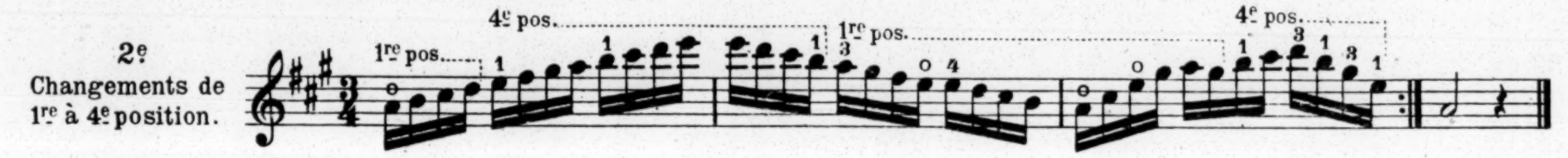
Récréations

(aux 1re et 3me positions.)

4me Position: Etendue:

A la 4me position, le 1re doigt se pose à la place occupée par le 4e à la 1re position, et donne donc l'équivalent de la corde à vide suivante, quand la note est naturelle.

Le 4e doigt, au contraire, donne l'octave de la corde sur laquelle il est posé.

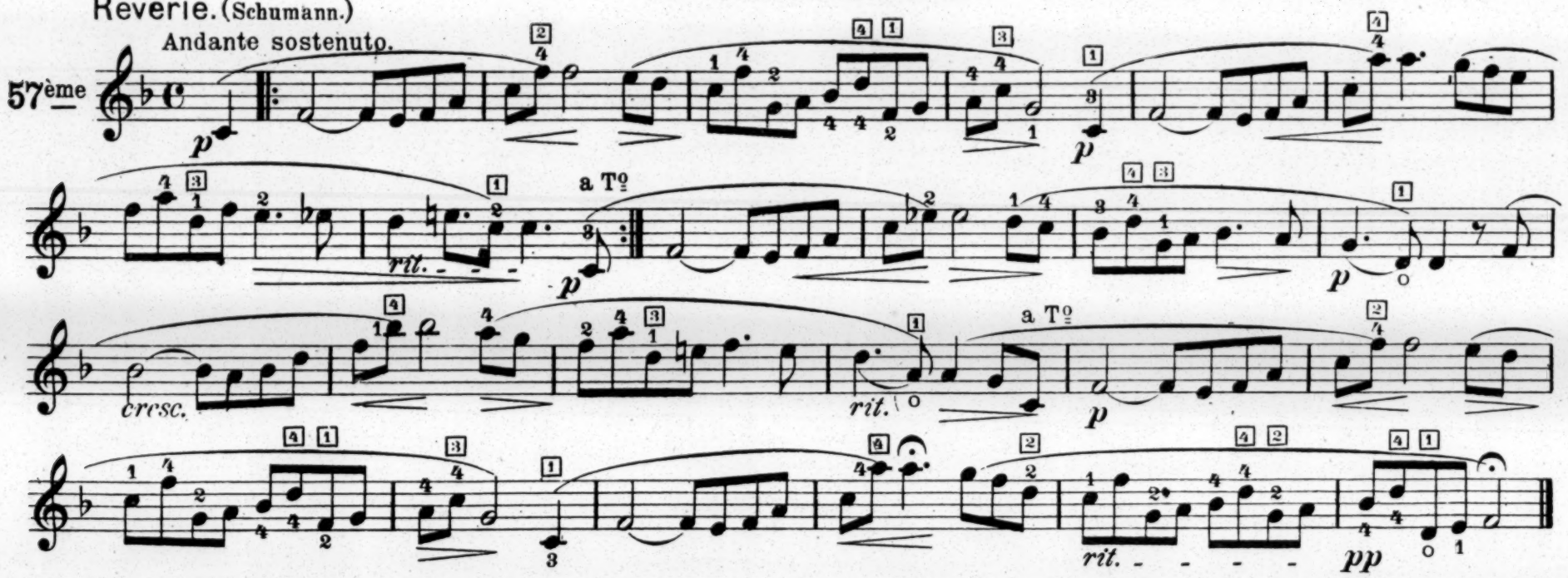
Gamme (MI Majeur).

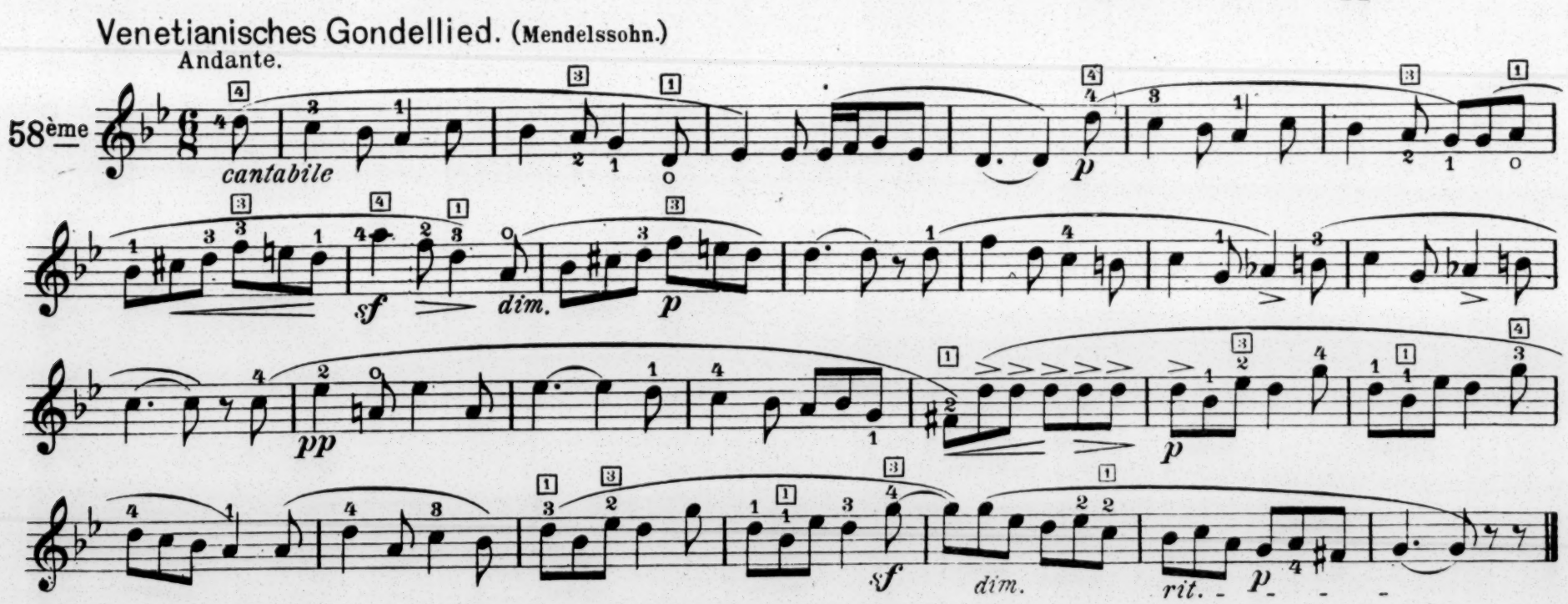
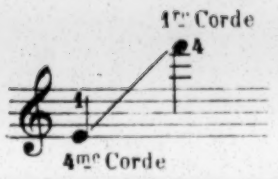


Exercices.

Récréations

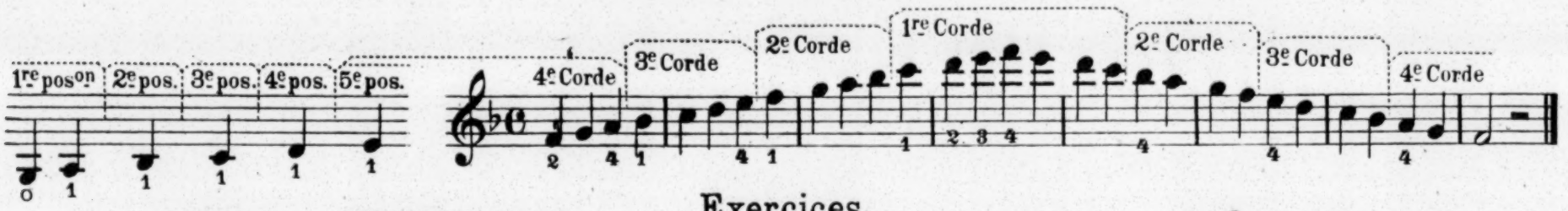
(aux 1re 2e 3e et 4e positions.)

Rêverie. (Schumann.)



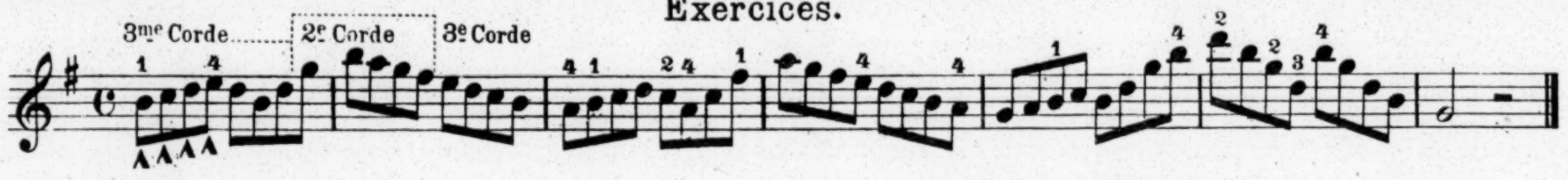
Venetianisches Gondellied. (Mendelssohn.)

5me Position: Etendue:

On voit que le 1er doigt sur la 4me Corde donne le mi, c'est-à-dire la note obtenue avec ce même doigt, à la 1re position, sur la corde suivante. Cela s'explique par l'écart de quinte existant entre les cordes à vide. Comme la 5me position est elle-même d'une quinte au-dessus de la 1re, il s'ensuit qu'on n'a qu'à employer pour elle le même doigté qu'à celle-ci, mais sur la corde immédiatement inférieure, en remplaçant les cordes à vide par des 4e doigts et en donnant moins d'écart aux doigts en raison de l'étroitesse des cases. Cette position n'est donc pas bien difficile à se mettre en mémoire; les notes faites sur la chanterelle sont seules à apprendre, car elles n'ont naturellement pas d'équivalent à la 1re position.

Gamme (FA Majeur).

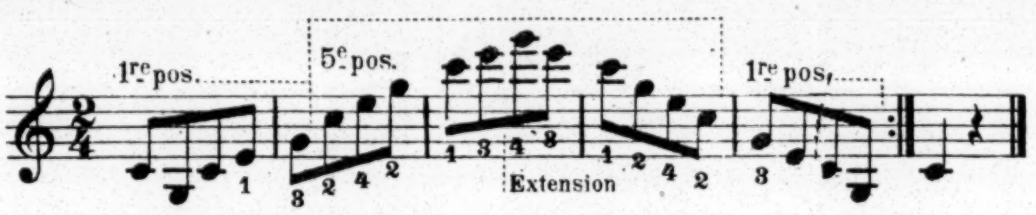


Exercices.

1e



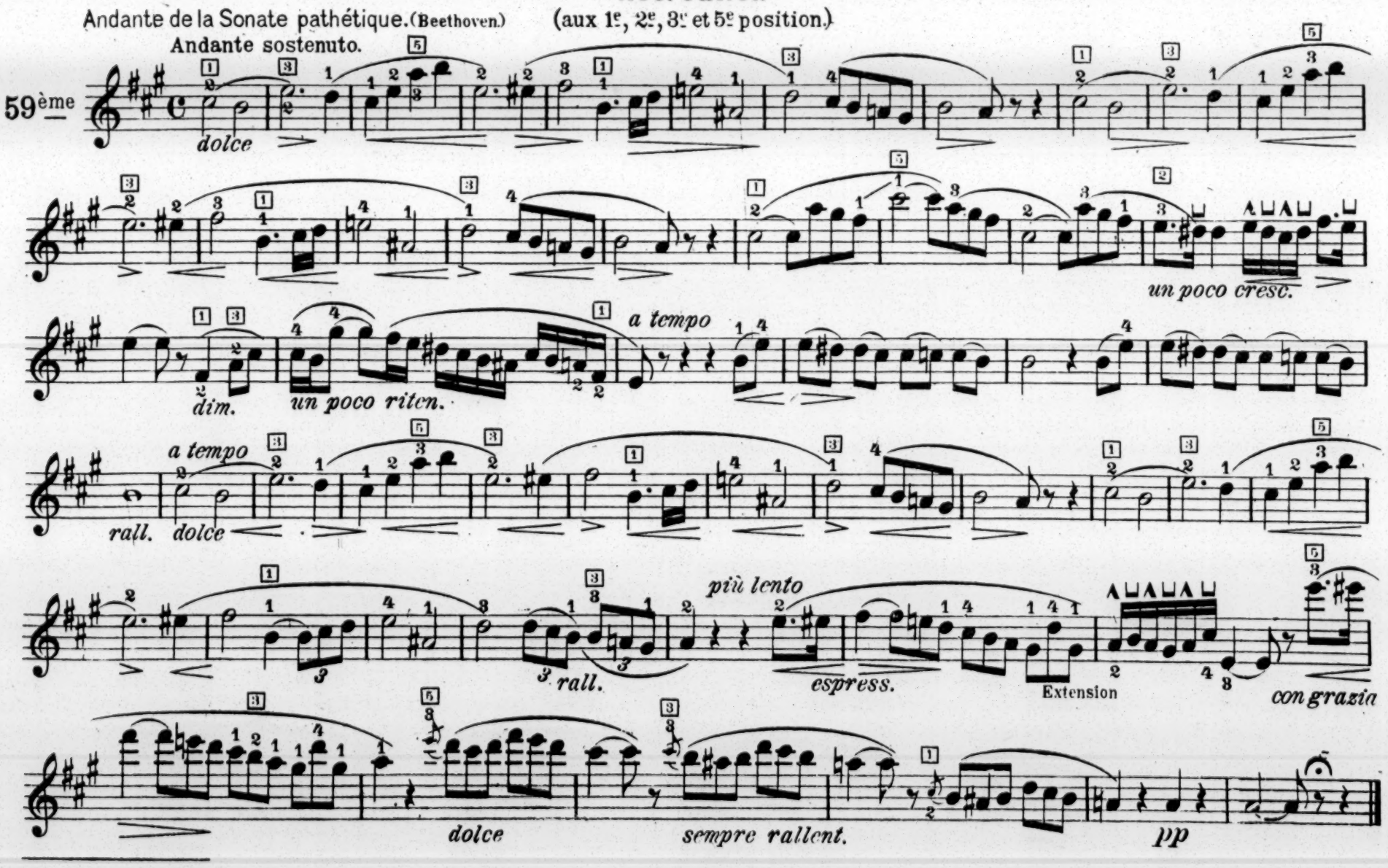
2e

Changements de 1re à 5e position. (Comme point de repère, porter franchement la main en avant le long du manche, sans modifier sa disposition, jusqu'à ce que la paume rencontre la caisse. On sera alors à la 5me position.

3e

Changements de 1re à 3e et 5e position.

Récréation

Andante de la Sonate pathétique. (Beethoven) (aux 1e, 2e, 3e et 5e position.)

59ème

S.I.M.A.G. - Asnières
2 et 4, Avenue de la Marne — XXXVIII

M.J. 100

ENSEIGNEMENT NORMAL ET PROGRESSIF
de la
MANDOLINE et de la GUITARE

ECOLE COTTIN

Madeleine COTTIN.. **Méthode de Mandoline** (explicative, attrayante et rigoureusement progressive), ouvrage adopté à l'école classique de Mandoline fondée par M. Jules COTTIN, et honoré de l'approbation des plus hautes sommités musicales et de nombreux virtuoses et professeurs de mandoline. . . . . net :

Supplément à la Méthode (comprenant les Récréations de la Méthode avec accompagnements faciles pour 2e mandoline et de nombreux exercices à la 1re position) . . . . . net :

NOTA : Ce Recueil peut être travaillé en même temps que n'importe quelle méthode

Jules COTTIN..... **Études mélodiques d'agilité** en **3 cahiers,** chacun . . . . . net :

» **Recueil de 33 Exercices** techniques et mélodiques pour Mandoline à la 1re position . . . net :

» **Les Concerts intimes :** 3 Recueils de morceaux soigneusement gradués pour Mandoline seule (morceaux originaux et transcriptions de divers auteurs). Chaque Recueil (grand format) . . . . net :

ŒUVRES ORIGINALES et TRANSCRIPTIONS pour MANDOLINE

avec accompagnement de PIANO ou GUITARE, ESTUDIANTINA

MANDOLINE et PIANO — MANDOLINE et GUITARE

PARTIES SÉPARÉES de 1re MANDOLINE, 2e MANDOLINE, MANDOLE, LUTH, MANDOLONE

JULES COTTIN

LES PREMIERS SUCCÈS DU MANDOLINISTE

(6 Morceaux faciles à la 1re position) Mandoline et Piano

Pensée mélodique . . . . . .
L'Angélus du soir . . . . . .
Sur les vagues *(Valse)* . . . . . .
Au fil de l'eau (*Barcarolle*) . . . . . .
La patrouille passe (*Ronde de nuit*) . . . .
Menuet-Marquise . . . . . .

(Ces morceaux existent aussi pour Violon)

ALFRED COTTIN

Alborada, *Audade sévillane* . . . . . .
Romance . . . . . .
Barcarolle . . . . . .
Gondolinetta . . . . . .

ALFRED COTTIN Mandoline et Piano

Nuit au désert, *Réverie* . . . . . .
Brise d'été, *Valse* . . . . . .
Bella Stella . . . . . .
Intermezzo . . . . . .
Marche arabe . . . . . .
Gavotte rose . . . . . .
Près du moulin . . . . . .
Rêverie-Barcarolle . . . . . .
Joyeuse, *Marche* . . . . . .
Souvenance, *Mélodie* . . . . . .
Marche bohême . . . . . .
Carillon champêtre . . . . . .
Aubade et Chant d'amour . . . . . .
Marcietta . . . . . .
Heureux songe, *Rêverie* . . . . . .
Saltarella . . . . . .
Naïda, *Air de ballet* . . . . . .

ALFRED COTTIN Mandoline et Piano

Sérénade toscane . . . . . .
Héléna, *petite ouverture de concert* . . . . .
Marche basque . . . . . .
Lointain espoir, *Mélodie* . . . . . .
Marquisette, *Gavotte* . . . . . .
Pensée fugitive, *Mélodie* . . . . . .
A l'orée du bois, *Pastorale* (P. Fauchey) . .
Menuet-Bagatelle (P. Fauchey) . . . . . .
Variation (P. Fauchey) . . . . . .
Le bonhomme Hiver, *Gavotte* (E. Missa) . .
Pavane-Marquise (E. Missa) . . . . . .
Rêve virginal (E. Missa) . . . . . .
Ninetta (Pergolèse) . . . . . .
Lointain bonheur, *Valse lente* (Rabey) . . .
Tes grands yeux, *Valse lente* (Schiff) . . .
The valiant volunteer, *Marche* (Work) . . .
Ouverture de Prométhée (Beethoven) . . .

— La majoration est comprise dans ces prix —

ENVOI SUR DEMANDE DU CATALOGUE THÉMATIQUE

Madeleine COTTIN.. **Méthode complète de Guitare,** contenant un procédé rationnel et très simple pour la formation de tous les accords . . . . . net :

Alfred COTTIN..... Demander le catalogue thématique des œuvres pour Guitare.

» **Récréation du Guitariste.** 14 Pièces de Nap. COSTE, revues et doigtées. net :

A. et J. COTTIN. — ŒUVRES pour CHANT

Boléro (à une ou deux voix) ..... { Chant et Piano . . . net : / Chant et Guitare . . net :

Il est minuit (Sérénade), *Duo*..... { Chant et Piano . . . net : / Chant et Guitare . . net :

En dépôt chez MM. LEMOINE & Cie, Éditeurs, 17, Rue Pigalle, Paris